



Agente internacional
de Tom Tykwer, con el gran Clive Owen

+
Bafici
2009
Gran
cobertura

En un mundo hostil

**Belle toujours + Historias breves V + El asaltante + La teta asustada + Z32 +
Visita inesperada + Entrevistas: Ezequiel Acuña, Alberto Fuguet, Matías Piñeiro**

ARG \$ 14
URU \$ 95

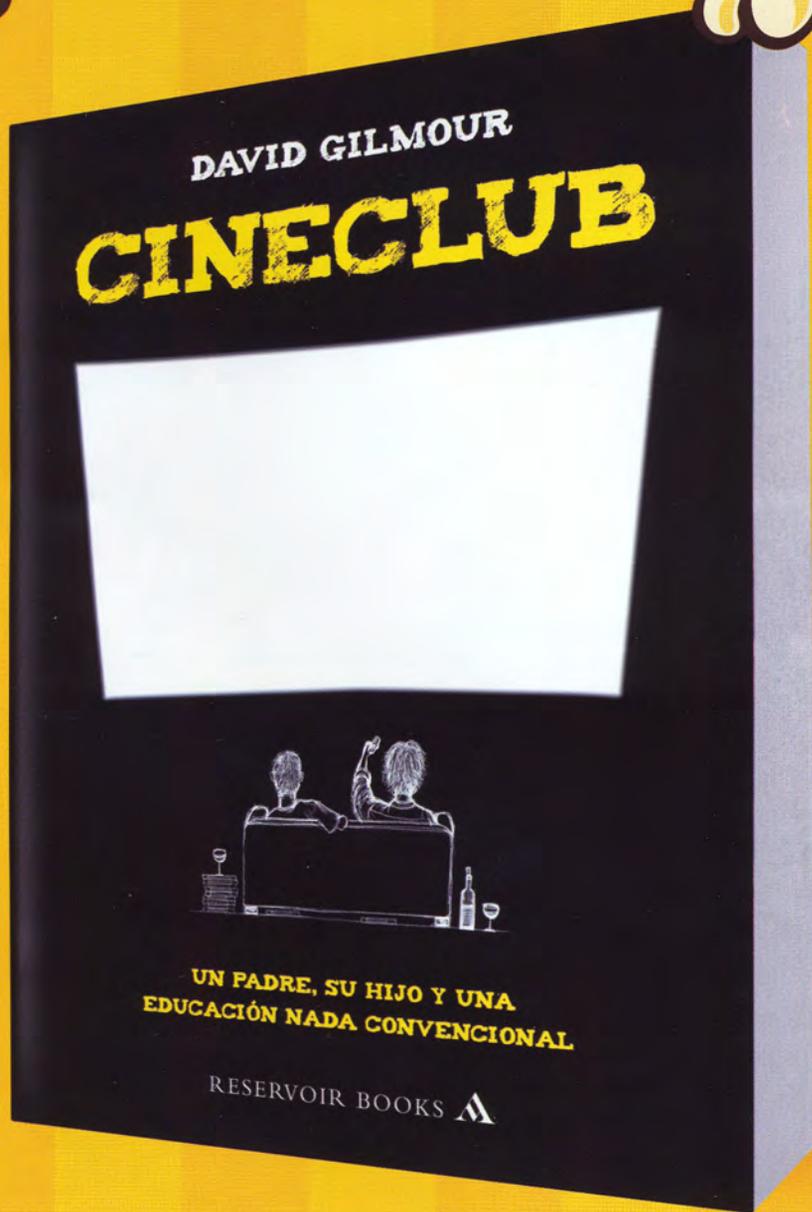
AÑO 18
ISSN 150636

0.0.2.0.4

9 770329 260003

**...NI ESCUELA,
NI TRABAJO, NI DROGAS...**

**SOLO TRES PELÍCULAS
A LA SEMANA.**



**UN PADRE, UN HIJO
Y UNA EDUCACIÓN NADA CONVENCIONAL.**

RESERVOIR BOOKS 



Novedades. Abrieron las salas del Artecinema de Constitución, lo que no sólo amplía la cantidad de salas de cine y de zonas con salas de cine, sino que además indica una ampliación de la diversidad de la cartelera: abrieron con tres estrenos exclusivos. Por otro lado, una película sobre Iron Maiden inaugura las proyecciones comerciales en HD en Argentina. Otra bienvenida novedad.

Bafici. El último Bafici generó una enorme corriente de entusiasmo por escribir sobre películas. Les ofrecemos una extensa cobertura de ellas (y de un par de libros; otro par de libros serán comentados en el número que viene). Algunas de las películas que tienen estreno asegurado, como **Un conte de Noël** o **Waltz with Bashir** (que saldrá en DVD), serán comentadas más adelante. Más allá de esas excepciones, las películas que aparecen en nuestra cobertura son aquéllas que fueron más solicitadas por la redacción.

No hay balances generales ni pensamientos demasiado generalistas, sino un entusiasmo puntual por películas particulares. Siendo ya la undécima edición de nuestro evento favorito, nos parece que ya no vale la pena "tomarle examen" ni esperar cambios en el estado del cine mundial de un año para otro. ¡Nos gustan las películas!

Películas. Más allá del habitual caos con las fechas de estreno de los lanzamientos más pequeños y de la poca antelación de las exhibiciones privadas de algunos estrenos grandes, tratamos de cubrir "más o menos" el cine del mes. A veces pasa, como en este número o el anterior, que nuestras tapas son para películas que llevan varias semanas en los cines. Preferimos que esas tapas sean la expresión de los entusiasmos de la redacción, más allá de si son adelantos o no. No íbamos a dejar de poner en nuestras tapas a Clive Owen y Michel Piccoli, nuestros héroes del mes, por así decirlo.

Director
Gustavo Noriega
Jefe de redacción / Editor
Javier Porta Fouz
Productora general
Mariela Sexer
Diseño
Mariana Marx
Corrección
Leticia Berguer
Micaela Berguer
Eugenia Saúl

Colaboraron en este número
Rodrigo Aráoz
Tomás Binder
Nazareno Brega
Agustín Campero
Gustavo J. Castagna
Leonardo M. D'Espósito
Juan Manuel Domínguez
Fabiana Ferraz
Marcela Gamberini
Jorge García
Josefina García Pullés
Lilian Laura Ivachow
Fernando E. Juan Lima
Marina Locatelli
Federico Karstulovich

Juan Pablo Martínez
Agustín Masaedo
Marcela Ojea
Marcelo Panozzo
Jaime Pena
Eduardo Rojas
Eduardo A. Russo
Hernán Schell
Ezequiel Schmoller
Guido Segal
Diego Trerotola
Ignacio Verguilla
Juan Villegas
Marcos Vieytes

Correspondencia a
Lavalle 1928,
C1051ABD
Buenos Aires, Argentina

Telefax
(5411) 4952-1554

E-mail
amantecine@interlink.com.ar

En internet
<http://www.elamante.com>

El Amante es propiedad de Ediciones Tatanka S.A. Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización. Registro de la propiedad intelectual Nro. 83399.

Preimpresión, impresión digital e imprenta
Latingráfica
Rocamora 4161,
Buenos Aires.
Tel. 4867-4777

Distribución en Capital
Vaccaro, Sánchez y Cía. S.A.
Moreno 794, 9º piso, Bs. As.

Distribución en el interior
DISA S.A.
Tel. 4304-9377 / 4306-6347

Comercialización
La Cornisa Producciones S.A.
Tel. 4772-8911
Lic. Raúl Fernández
Tel. 15 5325-9787

SUMARIO

Estrenos

- 2 Agente internacional
- 8 Belle toujours
- 12 Historias breves V
- 14 El asaltante
- 15 Z32
- 16 Visita inesperada
- 17 Rumba
- 18 El niño pez
- 19 La teta asustada
- 20 Nunca es tarde para amar, El telón de azúcar
- 21 Iron Maiden. Flight 666, Por fin viuda, Luciérnagas en el jardín
- 22 Cuenta regresiva, Dragonball evolución, Ella se fue, Esperando la carroza 2, Monstruos vs. Aliens, Push, La montaña embrujada, Los ojos cerrados de América Latina, Rápidos y furiosos
- 24 De uno a diez
- 25 **Libros**
Conquista de lo inútil, Nuevo Cine Argentino: de Rapado a Historias extraordinarias
- 26 Correo
- 28 Obituarios
- 30 **Bafici 2009**

Salinger y Whitman contra el mundo

por Marcelo Panozzo



Agente internacional

The International

Estados Unidos/
Reino Unido/Alemania,
2009, 118'

DIRECCIÓN Tom Tykwer

GUIÓN Eric Singer

PRODUCCIÓN

Lloyd Phillips, Charles
Roven, Richard Suckle

FOTOGRAFÍA

Frank Griebe

EDICIÓN

Mathilde Bonnefoy

MÚSICA Reinhold Heil,

Johnny Klimek, Tom

Tykwer

INTÉRPRETES

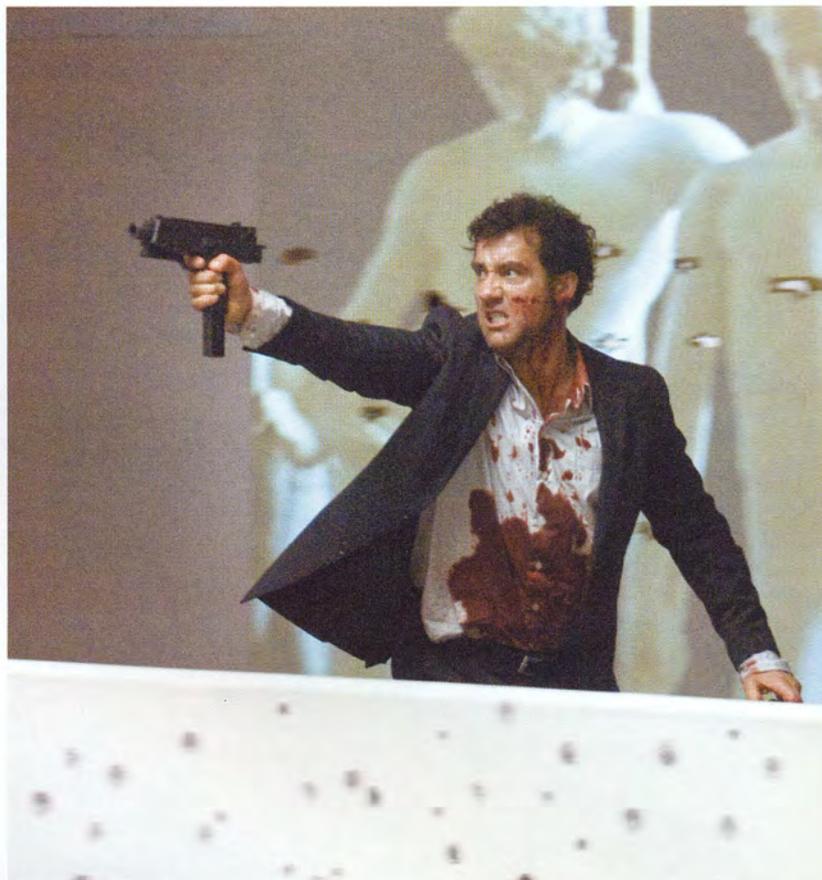
Clive Owen, Naomi

Watts, Armin Mueller-

Stahl, Ulrich Thomsen.

¿En qué punto uno se da cuenta de que está frente a una película importante? ¿Pasa mucho, poquito o nada eso del descubrimiento en plena sala, en el campo de batalla, con la película en cuestión recién empezada? Arriesguemos: hay un montón de gente que, curiosamente, sabe sobre la importancia de un film antes de verlo; informan en los diarios nacionales y en los noticieros de TV (que son los medios a través de los cuales se informa gran parte de la gente que elige ir al cine, en forma no de crítica sino del hoy bastante en boga periodismo promocional) que viene una gran película, y andá a pararla. Hay otra gente que, de manera más lógica, cae después en la cuenta, pide *replay*, revisa, evalúa, decide y comunica. El después es mucho mejor que el antes, pero lo que aquí se defiende es el arrebato del durante. Porque a veces (cada vez menos, pero pasa) la combustión se produce en el mismísimo cine, frente a la pantalla, y ahí no queda lugar para especular ni para desmenuzar. La velada tenderá a volverse venturosa y exploratoria: notamos, en una escena, en un diálogo, en un parpadeo, que ahí hay algo, y no hay modo de evitar eso que se desata; deseamos directamente estamparnos contra la pantalla, a ver si es posible aprisionar un poquito más de eso; más minutos, más superficie, tiempo y espacio, fricción y reacción.

En *Agente internacional* el momento llega enseguida, a los segundos de película: dos personas dialogan dentro de un auto, frente a la Berlin Hauptbahnhof, la imponente estación central de trenes.



bolsasdeviaje®

EDICION INVIERNO 09

YO ME UNO A LA LUCHA POR LA LIBERACIÓN DEL GORRIÓN DE BARRIO.

www.bolsasdeviaje.com.ar
 CONTACTO : 54.11 43021056 | P. 1551112280 | N. 1544086668
www.fotolog.com/bolsasdeviaje
www.facebook.com/bolsasdeviaje
www.bdv-verduleria.blogspot.com

ARGENTINA : Armenia 1838 Palermo
 CHILE : Galerías Drugstores Loc 07 Santiago
 BRASIL : Loja Mumps Sao Paulo
 URUGUAY : 25 de mayo 300 Montevideo

-Usted tendría que relajarse- dice el del asiento trasero.
-Estar tenso me gusta más- responde el que está al volante.

No hay modo de precisar el momento exacto en el que eso que se llama epifanía (o algo por el estilo) baja de la pantalla. El plano, su contraplano (hay un punto de indisimulable clasicismo en la película, que remite al padre de todas las cosas), los rostros transpirados de los tipos, ese tiempo presente sin tiempo (así estamos) que destilan ambos, el encierro, el diálogo, el afuera, el fuera de cuadro, la acechancia, lo que pasa a continuación (una sombra, apenas, que preanuncia la muerte), la promesa de los trenes, Berlín... Puede ser cualquier cosa o un poco de todo o todo-todo, pero *Agente internacional* despega desde allí y da la vuelta al mundo en dos horas (simbólica y literalmente), impulsada por un destilado de cine que si no es nuevo, es al menos insólito. No en vano Stephanie Zacharek decía en *Salon.com*: "El film de Tom Tykwer es tan distinto a cualquier otro título en el panorama actual del thriller de acción, que casi se podría decir que se inventó para vivir su propio planeta cinematográfico".

Aunque hubiese podido llamarse perfectamente "La Internacional", *Agente internacional* es un título de bienvenida literalidad: de eso se trata, eso hacen los buenos y los malos de la película, que no son, como se viene estilando en los films hollywoodenses para adultos, buenos con claroscuros y malos con motivaciones complejas, sino que son unos patéticos señorcitos impotentes en lucha contra unos cretinos de tomo y lomo, a la antigua, como debe ser y es: esclavos vs. dueños, "La Internacional". El principal agente del asunto es Louis Salinger (Clive Owen), vehemente, jadeante cuadro de Interpol, al que encontramos tirando del piolín de una de las mayores organizaciones criminales de la actualidad, acaso la mayor de todas, que no es una célula terrorista ni un gobierno democrático occidental ni mucho menos la mafia napolitana, sino un banco con sede en Luxemburgo. Los agentes antagonicos, encabezados por el banquero Jonas Skarsen (Ulrich Thomsen), son más bien del tipo bursátil, protegidos por un tercer agente, más provinciano, mano de obra desocupada de la Stasi (Armin Mueller-Stahl). Salinger trabaja en yunta (casi sin tensión sexual ni interés romántico evidente, un acierto de Tykwer grande como la Hauptbahnhof, que nos hace temblar en el fugaz momento en que ambos personajes se rozan) con una fiscal de distrito neoyorquina, de nombre Eleanor Whitman (Naomi Watts), mientras que Skarsen se pone a las órdenes de quien haga falta, lavando dinero, vendiendo armas, financiando milicias, convencido de que en el TEG actual no importa tanto a qué países van a parar las fichas como quién es el cajero que las suministró. "No estamos interesados en los conflictos -informa el banquero-; nos interesan las deudas que generan los conflictos, porque el que controla las deudas lo controla todo".

Debo reconocer una debilidad personal: las películas con cartelitos que indican el lugar de la acción, una tara seguramente heredada de los *X-Files*. Aquí el recurso es hiperbólico, al filo de los grandes éxitos metropolitanos: de Berlín a Nueva York y a Lyon y a Luxemburgo y a Milán y de regreso a Nueva York (al museo Guggenheim, en una secuencia gloriosa) y a Estambul, ese lugar al que los banqueros peregrinan para soltar sus roñas. Con eso solo, con la media doce-

Agente internacional da la vuelta al mundo en dos horas (simbólica y literalmente), impulsada por un destilado de cine que si no es nuevo, es al menos insólito.

na de cartelitos con nombres de ciudades, ya estaba hecho. Pero eso es nada más que el comienzo...

La acción aquí supera el nivel de abstracción flemática que ya había sorprendido en la segunda de las películas de la saga Bourne, aquella en la que el personaje de Matt Damon corría y corría sin que supiésemos demasiado bien por qué ni hacia dónde. No importaban las motivaciones ni los enemigos, porque ver a ese hombre corriendo se transformó en el corazón del film, la verdadera supremacía de Bourne, su victoria frente a las películas fofas y sobreexplicadas. Aquí, en cambio, Tykwer tiene algo relevante para decir. Como Duhalde, el director alemán también parece estar pidiendo un Núremberg para los banqueros, que bien ganado nos lo tenemos ya a estas alturas, y colocar a un financista occidental como el verdadero eje del mal de la película (y por lo tanto del mundo todo) es un éxito en términos de *statement*. Parece decir Tykwer: estos tipos son unos soretos, son el puto mal encarnado, pero no sé bien cómo se hace cine con eso. Así es que la parte de las explicaciones acerca de sus métodos y la eficacia de sus redes de corrupción se puede derrumbar, en términos de relato, al primer cuestionamiento. Tampoco es importante: lo capital aquí es haber metido el tema en una película mainstream (en ese punto es un film más valioso -y valiente- que, digamos, *La cuestión humana*), para después convertirla en una bola de fuego, un artefacto incandescente en términos puramente cinemáticos, entendiendo que el movimiento perpetuo se demuestra andando pero también incluye mareos, agitación extrema, tropiezos, esfuerzos absurdos, frenesí y otros hechizos que sólo la acción puede brindar.

En la carrera, cada elección que el director hace en torno al personaje de Clive Owen es notable: su agente internacional Salinger no puede parar, pero hay momentos en los que tampoco puede seguir; luce sucio, mal trazado, fatigado; se queda sin ideas y hasta hay síntomas de abandonar la pelea. Pero su determinación a la hora de avanzar no necesita explicaciones psicológicas ni motivaciones secretas: el peso de ese tiempo presente sin tiempo mencionado más arriba alcanza para justificar la desequilibrada carrera alrededor del mundo de un tipo que no tiene sueños sino insomnio de justicia.

El recorrido planetario del maltrecho héroe (que llevó al crítico Scott Foundas a hacer rústicos chistes sobre el millaje de los protagonistas: así están las cosas, con cualquiera, en cualquier momento, pidiéndole ontología al olmo), en el que la cámara jamás se despega de Salinger (¡el guardián entre el cemento!), incluye *set-pieces* en todas las escalas, una más disfrutable que otra, una más lograda que otra, con el clima evidente y cantado en los larguísima minutos de tiroteo en el Guggenheim New York. No hay truco en las escenas (bueno, sí, hay uno: en tanto se trataba de destruir el Guggenheim, mejor no emprenderla a tiros con el verdadero y crear uno calcado en un estudio berlinés), no hay anabólicos ni efectos, hay planificación, puesta de cámara, coreografía. Hay ideas y músculos en lugar de parches, mostacillas y barniz. Y si alguien no había entrado de lleno en la película en la escena inicial, la de la Hauptbahnhof, aquí tiene otra oportunidad, que será la última: abandone toda esperanza aquél que tras la escena del Guggenheim de *Agente internacional* siga pensando que el cine es otra cosa. [A]



La cabeza en el hielo

por Javier Porta Fouz

Atención: se revelan un par de importantes detalles argumentales.

Casas más, casas menos, si una película tiene un estilo muy definido y muy en la superficie –verbigracia, la cámara en mano nerviosa, trepidante–, parte de la crítica ya sabe qué decir, o por lo menos por dónde empezar a decir algo. Algunos dicen, otros escriben. Si, además, la película en cuestión es bendecida por algunos críticos que fijan tendencia para otros críticos, esos otros críticos se hacen eco y se produce un “consenso crítico”. Cada tanto, los críticos que menos se interesan por el barro de los estrenos de los jueves se permiten disfrutar, por consenso, de una película sin demasiados pergaminos. Ha pasado con *Déjà Vu*, de Tony Scott, y con la tercera de la saga de Bourne, *Bourne: el ultimátum*, de Paul Greengrass. Ya hemos hablado de la recepción de *Déjà Vu* en *El Amante* (ver número 188). En ambos casos se trataba de películas que eran ecos de otras películas mejores de los mismos directores (*Enemigo público* en un caso; *La supremacía de Bourne* y *Vuelo 93* en el otro). Bah, “mejores”. Vaya uno a saber y –vade retro– vaya uno a legislar sobre “mejores” y no tan mejores; apenas escribimos. El eterno combate crítico por imponer el canon, el gran canon, el pequeño canon o el cañoncito empieza a generar (o siempre lo hizo) demasiado desgaste. La manía de anotar, casi automáticamente, antes de mencionar una película, “la sobrevalorada” o “la subvalorada” es un síntoma de ese ajuste de cuentas constante con el consenso crítico de cada época, o epocuita.

¿A qué viene todo esto? La cosa es más o menos así: acá, a unos cuatro, *Agente internacional*, de Tom Tykwer, les parece muy buena, o excelente, y el resto, la mayoría, ni la vio. Ya nadie convence a nadie, y *Agente internacional* –una película, no una muestra de una tendencia– no viene con consenso crítico previo. Así que se la pierden muchos, por culpa del canoncito, del consensito, o de su ausencia. Alguno, antes de aventurarse con esta película, pregunta impertérrito: ¿Tykwer es un autor cinematográfico? No parece. Encima, es alemán y anda haciendo

coproducciones: *Agente internacional* (*The International*) está hablada en inglés. La película es aún más sospechosa porque abrió un festival grande como Berlín. Y ya pocos confían en las películas de apertura de los festivales grandes (a veces es culpa de las propias películas o de los propios festivales; recordemos que *Ceguera* abrió Cannes). Tykwer, además, es sospechoso de haberse pasado de vivo con *Corre, Lola, corre* y además fue apedreado por *En el cielo* (*Heaven*), que hemos defendido con uñas y dientes en esta revista, ver número 126. Tykwer tiene, para su desgracia y para fortuna de quien abra bien los ojos, una característica sumamente evidente: sus películas no se parecen demasiado a otras películas, ni siquiera a sus otras películas. Si se ha comparado a *Agente internacional* con James Bond es porque... porque... Eso, ¿por qué? También se ha comparado a *Agente internacional* con la saga de Bourne, más que nada por las múltiples locaciones transnacionales y cierta temática de conspiración. Todo sea por no darle a *Agente internacional* y a Tykwer la oportunidad de que puedan pararse solos. Y eso es, desesperadamente, lo que pide la película. *Agente internacional* es una película seria, vertiginosa, brutal, que se sostiene solita y sin mimetizarse con alguna seguridad fílmica de la época, y que se plantea y se pregunta cosas nuevas, nada desestimables (ver nota precedente de Panozzo). Vertiginosa: no, no es vertiginosa porque la cámara sea nerviosa. El vértigo más bien lo produce la descripción del mundo contemporáneo. ¿Que el mundo contemporáneo no es así como dice la película, que es más complejo? En fin, bueno sería que una película pudiera ser un mapa idéntico al territorio del mundo contemporáneo. *Agente internacional* despliega un mundo al que si uno despierta, o si llega a ser tocado, involucrado por sus poderes más oscuros, puede convertir cada sensación que experimentemos en un vertiginoso desasosiego. Eso le pasa a Louis Salinger (Clive Owen), el agente de la Interpol que “está hecho mierda”. “You look awful”, le dice a boca de jarro Eleanor Whitman (Naomi Watts), y no vamos a traducir eso por “lucos espantoso”. ¿“Lucos”? No, lo mira, y le dice “estás hecho mierda”. Es que este hombre “está hecho mierda”. Quiere entender

las redes de intereses financieros, políticos, armamentistas de la actualidad (ok, de la actualidad que *recorta* la película). Y lo peor es que empieza a entenderlas. Sí, está hecho mierda. Y estará peor, porque no le basta con entenderlas, además quiere justicia ("some fuckin' justice"). Pocas veces un héroe de una película tuvo tan pocos triunfos, ni tan siquiera tangueros pobres triunfos pasajeros. Lo único que le queda a Louis Salinger es su obstinación: no come, no coge, no duerme. Decidió que va a hacer las cosas bien y hasta las últimas consecuencias. Eso implica, según la lógica del sistema de intereses que investiga, trasladarse mucho. Salinger es un personaje viajero y bastante trágico. Y tanto la película como él son mucho menos cool que Jason Bourne y sus películas. Clive Owen no tiene pinta de adolescente eterno como Matt Damon. Owen es un señor con cara de adulto, y su Salinger es un adulto adusto, consciente y responsable; o sea, desesperado. Y Owen, ¿nunca lo dijimos?, es uno de los grandes actores del cine actual: sólido; pesado en el sentido más noble del término, pisa con seguridad, y llena la pantalla de una extraña melancolía. Su Salinger, pertrechado de diálogos hoscos, concentrados, breves y profundos (habrá que prestarle atención al guionista debutante Eric Singer), es una especie de Bogart (muy) desaliñado aderezado con una desazón ineludiblemente contemporánea. Y, como una buena estrella clásica de cine, Owen es magnético. Tykwer, en un acto de noble clasicismo, dedica a sus actores unos primeros planos de especial pregnancia: en un formato scope y en los días grises en los que está filmada *Agente internacional*, los rostros se recortan con particular nitidez. (Nota al paso: la brillante secuela que pusimos en la otra tapa, *Belle toujours*, es otra película especialmente nítida.) El rostro de Louis Salinger, desencajado, domina el relato. En algunos momentos, comparte el protagonismo con Eleanor Whitman (Naomi Watts, que comparte película, otra vez, como en *Promesas del Este*, con Armin Mueller-Stahl). Naomi Watts: si la vemos en una fotografía, la rubia que David Lynch convirtió en estrella no seduce de igual manera que en el cine. Su fotogenia es netamente cinematográfica, como la de Michelle Monaghan. En movimiento, Watts tiene un llamativo poder de encantamiento, es otra actriz magnética; algo debe saber hacer Tykwer para que los actores parezcan todos salidos del mejor período del cine clásico americano. Watts tiene, además, a sus cuarenta años, algunas de las arrugas faciales más sexys del cine de estos días. Las arrugas de los rostros femeninos, como se sabe, están desapareciendo a base de sobredosis de bótox, y los rostros reales están siendo reemplazados por caras de replicantes.

La inolvidable, blanca y radiante secuencia del Guggenheim está filmada, actuada, montada en función de la espectacularidad bien entendida. Bien entendida en el siguiente sentido: el complejísimo y extendido tiroteo

Agente internacional es una película seria, vertiginosa, brutal, que se sostiene solita y sin mimetizarse con alguna seguridad fílmica de la época.

se entiende, en parte seguramente gracias a la montajista francesa Mathilde Bonnefoy, que trabaja con Tykwer desde *Corre, Lola, corre*. Esa secuencia incluye una sorpresa notable: el "cambio de bando" de un personaje al comenzar el tiroteo. Se trata de una vuelta de tuerca por necesidad de supervivencia, pero también tiene algo de rebelión testimonial agónica. Esa secuencia no es sólo de superacción; mejor dicho, la superacción puede ser altamente política, hasta sindical, como en este caso. Por más que el interior del Guggenheim que vemos en la película sea una réplica, es el Guggenheim, y el tiroteo se desarrolla entre "instalaciones fílmicas" que se ponen ahí. No son curadurías del Guggenheim, aclaran los créditos, pero se parecen bastante a otras de las que pueblan las paredes de museos modernos. A veces, cuando una película muestra fragmentos de otra, tenemos ganas de ver la otra y no la que estamos viendo. Definitivamente, no es el caso: *Agente internacional* nos pone de nuevo en el cine, en una de esas experiencias, tal vez en extinción, de ver un relato deslumbrante en una pantalla grande, de textura fotográfica, que a la vez llama la atención sobre algunos aspectos del estado de las cosas. Ese estado de las cosas no es solamente cómo circula el dinero sino también un estado de las cosas visual, habitacional: el aspecto de obra sólida, planificada, que tiene la película quizás tenga que ver con sus locaciones. La muy presente arquitectura vidriada, imponente, inhabitable, unifica superficies, le da un tono al relato, ominoso aunque transparente, y a la vez esa elección visual es un comentario sobre cómo es el mundo en el que se mueven los personajes. Pero la única vez que acompañamos a Salinger a su casa vemos un departamento antiguo, con historia. Salinger va a su casa a poner la cabeza en mucho hielo y así recordar. Una manera brutal de exigir, de despertar al cerebro.

El final, contracara de cualquier película convencional de espías, lo ubica a Salinger en Turquía para buscar algo que no es lo que termina consiguiendo. Sus chances son mínimas y la casualidad no le juega a favor. Salinger no tiene su momento de gloria, no hay victoria del héroe. El final –tal vez el momento menos ajustado rítmica y lógicamente de la película– no es eufórico. Nada parece solucionarse, todo vuelve a la aterradora normalidad. Bueno, no todo, un recorte de diario muestra que una fiscal llamada Whitman sigue investigando. Con *Agente internacional*, el cine mainstream del año ya no será el mismo, hay una película –una película, no una tendencia– que se refiere a los bancos y dice desde su afiche: "They control your money. They control your government. They control your life" ("Ellos controlan tu dinero. Ellos controlan a tu gobierno. Ellos controlan tu vida"). Tykwer y Salinger hacen la película que tienen que hacer: han encontrado al mentado "the man" de *Escuela de Rock* y le tiran un misil fílmico. [A]

Juan Manuel Bussola

Compositor

muestras: www.myspace.com/mymoviesounds
Cel: 1536622735
juanmabuss@gmail.com

PuntoMedioGuión

Cursos de guión cinematográfico -
Consultoría - Traducciones

Informes al 4382-7338
www.puntomedioguion.com.ar



La ironía como recuerdo

por **Leonardo M. D'Espósito**

Cada vez que se estrena una película de Manoel de Oliveira –o la dan en un festival, porque, como saben, no se estrenan películas de Manoel de Oliveira– me siento feliz. Como cuando se estrena una película de Brian De Palma, o un John Carpenter, o un Pixar, o una buena de Adam Sandler. Dirán que Oliveira no tiene nada que ver con esos señores, y yo les diré –les digo– que no es cierto, que tienen mucho que ver. Los nombrados y algunos más tienen la hermosa necesidad de creer en el cine y de crear universos atractivos, complejos, que combinan el amor por la artesanía cinematográfica con el amor por el espectador y la necesidad de crear. Otra cosa más: todos estos cineastas (incluyo a los de Pixar) son dueños de su tiempo. Filman la duración que creen más precisa para cada plano y hacen durar cada film lo que les parece necesario. No sé ustedes, pero yo nunca creo que estas películas sean demasiado largas o cortas.

Siempre me parecen justas.

La película que nos convoca, amigos, es *Belle toujours*. Hermosa pirueta de este centenario acróbata del plano fijo que es Oliveira: en la era de las remakes y las secuelas, de las precuelas y los orígenes rimbombantes, agarra la película más comercial de Luis Buñuel (todos de pie riéndose) y hace su continuación. Una continuación que además incurre en la peor de las herejías: no cuenta con Catherine Deneuve –Bulle Ogier, otro buñuelo de otrora, cubre el rol de Séverine–. Si estuviéramos en el universo de fans de *Star Trek* o *La guerra de las galaxias*, habría cientos de millones de blogs en el ciber mundo rajando estelares puteadas. ¿Deberíamos sentirnos mal porque el cine de Oliveira –ni hablar del de Buñuel– no es tan comercialmente mítico? No, para nada: estamos jugando otro deporte, y en otra categoría. Sin embargo, la jugada alude indudablemente a ese universo de la marquesina láser de

modo lateral y sabio. Porque el arte de Oliveira es el de la ironía.

Cuidado: no cualquiera puede ser un ironista. Un ironista no es un cínico, mucho menos un sarcástico. El sarcasmo es apenas un juego de palabras; el cinismo es la declaración formal de aislacionismo respecto de la comunidad humana. No: el ironista es aquél que ve las cosas desde una distancia que le permite amplitud. Los buenos comediantes y comediógrafos saben que la vida es una mezcla de lo sublime y lo ridículo y que, a la distancia, lo sublime se vuelve ridículo. Finalmente, que la distancia espacial y temporal obliga a ver todo desde un punto de vista amplio, obliga a ver las contradicciones en simultáneo y el humor surge inmediatamente. Lo que fue hermoso será horrible después y viceversa.

Una nota sobre el surrealismo, si me permiten. Por lo general, en lo cotidiano –y el lenguaje cotidiano surge de capas y capas de interpretaciones erróneas y creativas al mismo tiempo–, tendemos a usar el término “surrealista” como sinónimo de “increíble y absurdo” (ambas cosas al mismo tiempo). Otro lugar común, aunque cierto, es que Buñuel es un cineasta surrealista. Porque lo es, claro: los surrealistas eran materialistas. Creían que el mundo inconsciente y onírico era tan real como el de la vigilia, y lo integraban a sus obras. Había reglas muy precisas en la construcción de un objeto surrealista (de hecho, en los primeros textos hispanos sobre el asunto se habla de “superrealismo”, un realismo superior al común porque integra lo inconsciente). Esa manera de pensar el fenómeno es una clave muy rica para comprender a Buñuel y comprender, también, *Belle de jour* y su famosa cajita o su desquiciado final (permítanme una nota al pie: *Belle de jour* fue un éxito de taquilla, una película famosa que todo el mundo se animaba a ver a pesar de su “incomprensibilidad” aparente; algo perdió la humanidad en cuarenta años). Oliveira decide que no es Luis Buñuel y que el surrealismo del aragonés funcionaba como pura ironía: la vida onírica decía las cosas que la vigilia ocultaba. Y troca la sensualidad desatada y misteriosa de los paseos diurnos y oscuros de Séverine por la obsesión casi necrófila –e irónica, la palabra se repite– de Henri. En este punto, cuenta con la complicidad absoluta de Michel Piccoli: el actor no hace de un personaje que es el mismo que en el pasado. En sus gestos, sus movimientos, sus palabras (pocas), sus deseos, el espectador descubre y reconstruye cuatro décadas de la vida de una persona. La gente cambia y al mismo tiempo es la misma. Es muy difícil representar eso en la pantalla; es necesario un actor con una capacidad magistral para condensar la historia completa de una vida en los planos que el director elige para narrar su historia. Piccoli lo logra. Y Oliveira lo observa con la distancia suficiente para que el hombre y el contexto sean toda la humanidad solitaria y obsesionada.

El film narra cómo Henri, aquel burgués bastante malvado, obsesionado por poseer a Séverine y capaz de la máxima de las crueldades, se ha transformado en un hombre minado por los años, un poco más sabio pero con, todavía, la llama de su deseo. Un buen día cree ver a Séverine. La sigue, la encuentra, la invita a cenar. Tiene en su posesión un secreto que Séverine quiere conocer. En la persecución de Séverine, Oliveira recuerda directamente la más grande de las persecuciones obsesivas y obsesionadas de la historia del cine, la de *Vértigo*. Pero Hitchcock, más Buñuel que en cualquier otro film, se había involucrado demasiado con su histo-

Belle toujours

Francia/Portugal,
2006. 80'

DIRECCIÓN

Manoel de Oliveira

GUIÓN

Manoel de Oliveira

PRODUCCIÓN

Miguel Cadilhe, Serge Lalou

FOTOGRAFÍA

Sabine Lancelin

ARTE

Christian Marti

VESTUARIO

Milena Canonero

EDICIÓN

Valérie Loiseleux

INTÉRPRETES

Michel Piccoli, Bulle Ogier, Ricardo Trêpa, Leonor Baldaque, Júlia Buisel, Lawrence Foster.

ria y sus personajes, al punto de colocar la cámara demasiado cerca de los ojos de James Stewart, demasiado cerca de esas miradas lascivas y fragmentadas que iban descubriendo, recordando, reconstruyendo y perdiendo dos veces a Madeleine. Aquí Oliveira toma distancia. Podríamos ver cada plano de la película como si fuera una especie de juego cómico sobre dos personajes del pasado que no van a reencontrar el tiempo perdido. La historia del cine se repite dos veces, primero como tragedia y después como comedia.

No puedo menos que pensar, en este punto, en el doble juego de Peter Bogdanovich cuando intentó una pirueta parecida. *La última película* es melancólica, amarga, crepuscular; una elegía al cine, el llanto de los hijos de Ben Johnson. *Texasville* es todo aquello transformado en comedia, en vigor, en corte violento, en la toma del poder por los hijos de Darth Vader. Un comentario sobre por qué el cine conserva el tiempo pero no su vibración, por qué es un arte mortuario. *Belle toujours* juega exactamente el mismo rol. Buñuel ha muerto, viva Buñuel pero ya no volverá. Henri murió, viva Henri pero su triunfo será módico. Allí están las putas sonrientes, por ejemplo, enmarcando gestos. Allí, una Séverine que parece mucho más resignada a hacerle el último gusto a un cliente insatisfecho que a caer de modo definitivo en las garras del drama. Y allí, Oliveira, equidistante. Él hoy encarna la historia del cine desde un lugar periférico. Lo ha visto y lo ha vivido todo. Pero de alguna manera está afuera, viene de un país marginal para la cinematografía mundial, es reverenciado como maestro sólo recientemente y sus films tienen un estreno errático y sobreviven en la deriva festivalera. Pero sigue vivo y filmando, qué ironía. Por eso, *Belle toujours* es un manifiesto que declara una verdad: en todas partes hay un film. También lo hay en la continuación de una obra canónica, y ese film puede ser tan bueno como el original, o más. Una continuación, una secuela puede ser una gran película. Y la gran enseñanza de Buñuel, la única que cuenta en esta pequeña maravilla de invención y humor, de actuación y belleza, es que no hay que tomar nada demasiado en serio, ni siquiera el canon, que a don Luis le importaba literalmente un catzo.

La distancia nos permite la libertad de mirar donde queramos. Los personajes de *Belle de jour* viven en París y Oliveira va a su encuentro. Pero ya no necesita el invento de las imágenes, la cámara en movimiento, el descalabro onírico. De alguna manera, el tiempo ha limado el misterio surrealista y sólo queda el misterio humano, simple y trivial. A pesar de ello, o por eso mismo, inasible. Uno se pregunta si el gran problema de Henri, sus enormes celos –en otra pirueta sobre el cine que habla del cine–, no será que Séverine es un mito cinematográfico y él, burgués común y silvestre que fue, no. Si su obsesión no es sexual ni emotiva, sino simplemente la de alguien que no se resigna a quedar al margen de un icono. Y entonces ejerce, pues, la puesta en escena –la gran cena con Séverine–, se transfiere a otros obsesivos del cine (lo que decíamos de Hitchcock), se traviste de protagonista y ejerce un poder módico, a la altura de su catadura moral. Allí es donde cualquier herejía o traición cicatriza y ambos films, el original y su cómica secuela, se unen en un solo paisaje. Cada plano de *Belle toujours*, desde el título, pide la eternidad de la belleza. Hay que tener buen gusto y conocer bien el cine y a las personas para lograrla. Hay que ser, no más, Manoel de Oliveira. [A]



La región más transparente

por **Eduardo Rojas**

"...pobres, quisieron privarse de las cosas bellas de la vida, pero el deseo es más fuerte que cualquier virtud."
Diálogo de **El convento**, de Manoel de Oliveira.

I. Dos viejos caballeros indignos. Don Luis Buñuel y don Manoel de Oliveira. Español uno, portugués el otro. Muerto octogenario Buñuel, prodigiosamente vivo el centenario Oliveira. Dos viejos burgueses de los de antes. Antes de la revolución sexual de los sesenta, de la Guerra Fría, de la bomba atómica y aun de la Segunda Guerra Mundial. Contemporáneos, al mismo tiempo, de Franco (u Oliveira Salazar para el portugués) y del surrealismo. Dos gerontes que podrán ser testimonio de un pasado lejano, y sin embargo los dos, Buñuel desde su más allá de ateo y De Oliveira con la vigencia de su senectud, están aquí, más vitales que muchos cineastas jóvenes, para transmitirnos sus serenas certezas de ancianos, su incertidumbre y su maravilla frente al irresoluble misterio de lo humano, ése que abarca al sexo como incierto vínculo entre la vida y la muerte. Más cerca de la última que de la primera, habitante de aquella región transparente en que el deseo se desvanece, lúcido y dueño de sí mismo, De Oliveira resucita a Buñuel y sus misterios para celebrarlos y regocijarse. Celebración y regocijo no son sinónimos de resolución; aunque los espectadores históricos de *Belle de jour* se decepcionen, el simple suspense de *Belle toujours* no despejará los enigmas que aquélla dejó abiertos.

II. Los misterios de Nuestra Señora. Catherine Deneuve, según Buñuel en *Belle de jour*, era una mujer en la que convivían dos dimensiones: la esposa burguesa, obediente a las leyes diurnas de la respetabilidad y a la lógica de un realismo tan gélido como su propia belleza, y la prostituta Belle de Jour, criatura parida por el aquelarre de sus sueños. Buñuel pasaba

sin transición de la lógica doméstica al mundo sin gobierno de las fantasías eróticas. Tal vez fue ése el mayor motivo de la fama y escándalo de su película; aquel mundo cuyos cimientos morales estaban a punto de ceder frente a la candorosa ola libertaria de mayo del 68 no estaba habituado a enfrentarse a esa duplicidad en la que Buñuel insistía al menos desde *Él* (1953). Francisco, el atildado caballero dominado por visiones perversas, era la contrafigura mexicana y melodramática de la hierática Séverine de Deneuve. En su último film, *Ese oscuro objeto del deseo*, Conchita, la protagonista femenina, era encarnada en forma alternativa por dos mujeres bellas y dispares: la frígida Carole Bouquet y la sensual Ángela Molina. En el desborde mexicano o en el cartesianismo francés, Buñuel fue siempre un cineasta austero; la sequedad aragonesa parecía imponerle esos planos generales despojados de toda profundidad, ese aparente desdén por la marcación actoral que disimulaba, sin embargo, un minucioso cuidado por todos los elementos de la puesta en escena. Un aire burlón corroía el tono de sus historias; corrosión controlada, befa, el misterio de la conducta humana en su última escala. Disimulado, podía rastrear en él un esquivo misticismo, en apariencia contradictorio con su ateísmo militante, el de tanto peninsular –español o lusitano– ligado a su tierra por un implícito pacto panteísta. Así, mientras muchos se preocupaban por el contenido zumbón de la cajita que portaba el cliente chino, dejaban de lado el ambiguo final en el que Pierre, el marido de Séverine, aparecía súbitamente curado de su ceguera y parálisis. ¿Sueño? ¿Milagro? Misterio.

III. Papá cumple cien años. Otro siglo, casi cuarenta años después, De Oliveira reencuentra en las calles de París a dos de los personajes principales de *Belle de jour*. La propia Séverine (la negativa de Catherine

Deneuve a retomar su personaje puso en su lugar a Bulle Ogier, quien, pese a su notable trabajo, no puede evitar que extrañemos a la otra Séverine) y Henri Husson, el magno Michel Piccoli, aquel refinado amigo, aquel mago que adivinaba los misterios del alma de Séverine y manejaba los hilos de su vida, proxeneta en las sombras, artífice del misterio final. ¿Se transformó en alcahuete de la doble vida de Séverine revelándole a Pierre su vida prostibularia o fue el artífice de su curación milagrosa? Con las armas de Dios y las del diablo escondidas en el interior de su atildada imagen de burgués, Henri era el eje amoral de aquel film, basado en la novela del escritor entrerriano Joseph Kessel. Ahora De Oliveira lo transforma en protagonista casi absoluto, tanto que este Piccoli viejo, encorvado y tan seductor como en su plenitud se transforma en el álter ego de De Oliveira, al que conocimos tarde y gracias al prodigio de su actividad centenaria. El cineasta que vimos en *Porto de mi infancia*, *Um filme falado* o *Cristóvão Colombo - O enigma* es, como Buñuel, un director que desecha todo lo accesorio y se limita a lo imprescindible, cámara estática, planos generales sin profundidad de campo que registran largas conversaciones de tono amable, una liviandad atrapante en su aparente intrascendencia que, como en el final de *Um filme falado*, se resuelven en finales abruptos, brutales, salvajes inmersiones en la realidad de un mundo sin futuro. Sin embargo, hace poco más de diez años, en *Viaje al principio del mundo*, su narrativa se fragmentaba en todo el repertorio de planos, la cámara se movía con y en torno a sus personajes. Parece como si sus cien años lo hicieran despreciar todo artificio y limitarse a lo esencial; la urgencia de don Manoel, rey de la elipsis, maestro de la simpleza, no es angustiosa, es la serena certeza de que la vida se termina y que es posible vivirla hasta el final. Ésa parece la convicción de Henri, un libertino que se ha aceptado tal como es: alcohólico, solitario, *bon vivant*. Un hombre que descubre entre el gentío oscuro de una sala de conciertos a aquella mujer que él ayudó a modelar como Belle de Jour, severa Séverine de perenne luto, a quien persigue por las calles de una París resplandeciente de luminosidad invernal. La mirada de Henri se dirige a un lado y a otro; un hombre que lo ha visto todo necesita aún buscar nuevos enigmas. En el centro de esa luz, frente al hotel en donde vive ella,

La urgencia de Don Manoel, rey de la elipsis, maestro de la simpleza, no es angustiosa, es la serena certeza de que la vida se termina y que es posible vivirla hasta el final.

refulge una estatua ecuestre, dorada, una mujer envuelta en avíos militares: Juana de Arco. Henri la mira una y otra vez mientras persigue a Séverine, la mujer luz, París, la Lutetia milenaria, iluminada ahora por el brillo áureo de una doncella guerrera. Una santa y una mujer. Una doncella y una puta. Santa Juana o Séverine. Santa Juana y Séverine. Ciudad luz, ciudad hembra. "Y la ciudad ahora es como un mapa de mis humillaciones y fracasos", podría recitar Henri con Borges mientras cuenta a un barman la historia de Belle de Jour y declina la oferta de dos prostitutas, una vieja y otra joven, que replican la duplicidad buñuelésca. Es el tiempo del reencuentro con la reticente Séverine. Hay una cena, hay un pretexto: el de revelar el secreto de su conversación con Pierre. Quince minutos magistrales, de silencios, miradas que se cruzan o se pierden en lo alto y en lo bajo; otra vez la caja con el misterioso zumbido, ahora como regalo de Henri. Los dos viejos reviven el pasado, y entre las hebras de la culpa y el fantasma del deseo, aparece lo sagrado. Séverine quiere retirarse a un convento. Henri abisma su santidad por la vía del alcohol. El viejo Oliveira, réplica aún más anciana de Henry-Buñuel, encuentra al fin del camino la vuelta a su particular misticismo, aquél que explicitó en *El convento* (1995), en el que John Malkovich y -¿quién si no?- Catherine Deneuve hurgaban sus tentaciones y su oculta vocación de santidad o perdición entre austeras paredes monacales, duro dilema para seres humanos urgidos por el deseo. Pero Henri y Séverine, como De Oliveira, como el Buñuel último, conviven con su discreto fantasma; el sexo no es infierno ni paraíso, es quizá una vibración, un eco que guía la mirada curiosa y saltarina de Henri, el discreto encanto de Séverine. No hay secreto que develar, Pierre pudo curarse milagrosamente o Séverine pudo haber alucinado su vuelta a la vida. Ahora, en el presente de esa noche en la que ambos comen y beben, el deseo del uno por el otro, la oscura tiranía de la carne se ha diluido. Y ellos nunca se han poseído. Por lo tanto han mantenido vivo el deseo y lo han trascendido. Ahora, definitivamente distanciados, están prontos para ascender a la región más transparente, aquella nada, aquel misterio en donde espera Buñuel con su socarrón ateísmo místico, aquel lugar hacia donde se dirige De Oliveira con la paz de los que han saldado su vida. [A]

Videoteca El Gatopardo

ALQUILER

Todas
las películas que está
buscando
las encontrará en
Videoteca Gatopardo



Piedras 1086, San Telmo
Tel. 4300-5139
y
Santiago del Estero 1188
4305-7887

Historias breves V

Argentina, 2009, 160'

DIRECCIÓN

Adriana Yurcovich,
Benjamín Naishat,
Fernando Saviamarina,
Gastón Rothschild,
Laura Citarella, Laura
Durán, Lía Dansker,
Magalí Bayón, Martín
Ladd, Sebastián
Caulier.

INTÉRPRETES

Alan Carrillo, Andrés
Zurita, Antonella
Costa, Celina Fuks,
Eliana González,
Martín Piroyansky,
María Fernanda
Callejón, Pablo
Cedrón, Vando
Villamil.



Hay futuro

por Ezequiel Schmoller

Estuve como dos horas buscando alguna manera interesante, ingeniosa u original de empezar estar nota, pero no hay caso, no se me ocurre nada. Así que voy a ser directo y frontal: están buenos los cortos de *Historias breves V*. Algunos son mejores que otros, obviamente, pero el nivel general es alto. De hecho, la sensación que deja este quinto compilado de cortos es muy satisfactoria: es la sensación de que hay futuro, de que el cine argentino tiene cuerda (directores y cabezas de equipo y actores y técnicos) para rato. Dicho esto, procedo sin más a hablar de cada uno de los cortos.

Los extraños, dirigido por Sebastián Caulier, es un corto de terror. Pero no ese terror que disfruta el vulgo, atiborrado de monstruos o asesinos seriales, sino esa suerte de "terror metafísico" que inauguró Lucrecia Martel con *La ciénaga*. Es decir, aunque no hay nada explícitamente amenazante en *Los extraños* (sólo un grupo de chicas de clase alta tomando sol), el corto logra generar un clima asfixiante, esa sensación de que en cualquier momento puede pasar algo terrorífico. *Pibe's*, dirigido por Martín Ladd, se instala en el polo social opuesto al de *Los extraños*: gira en torno a un grupo de "pibes chorros" y, al igual que Caetano y Stagnaro en *Pizza, birra, faso*, intenta (y en buena medida logra) describir las relaciones, las actividades, los códigos y el lenguaje de un grupo de marginados de la ciudad. Ambos cortos tienen un problema similar: sus intenciones son demasiado evidentes. En el primer caso, los mecanismos para generar terror (la chica cantando en voz baja, la amplificación de algunos sonidos) saltan muy a la vista. En el segundo, hay una necesidad demasiado marcada de darle un cierre moral a la historia. *Un vaso de soda* no tiene un propósito tan claro: es más misterioso y ambiguo. Un chico de aproximadamente diez años se mete en la casa de

una señora mayor para llevarse su dinero o sus joyas o lo que sea pero lo que termina llevándose es una sorpresa. Resulta que la miseria escaló clases sociales, se propagó como una mancha por todos los estratos, y la señora de clase media no tiene nada que ofrecerle. Sin un motivo claro, el chico pasa la tarde en su casa: la señora le cocina algo, él come sin ganas, se miran con desconfianza, duermen una siesta y al final el chico se va. Es un corto silencioso y triste, y la fotografía grisácea y opaca acentúa ese clima desencantado.

Son pocos los cortos cuyos protagonistas no son chicos o adolescentes. Uno es *Olimpiadas*, que combina dos elementos muy diferentes. Por un lado, tiene un aire similar al de *Una sombra ya pronto serás*, la novela de Soriano: un auto destartado, personajes venidos a menos y ligeramente estrambóticos, rutas y estaciones de servicio semiabandonadas. Por el otro, se parece argumentalmente a la publicidad de pañales Mimito en la que una mamá y un papá se peleaban porque ninguno quería ir a cambiar al bebé (esa de "China ataca Kamchatka" y "Bueno, penales"). El corto tiene su gracia, aunque personalmente me quedo con el aspecto más *sorianesco* de la ecuación. *Blanco i Negro* es, probablemente, el corto más desconcertante de los diez. La influencia más obvia es la de Glauber Rocha, por la fotografía hipercontrastada, la alternancia de primeros planos con planos generales y la violencia explícita de la trama. A pesar de su impactante aspecto visual, no terminé de entender el sentido del corto. Entendí que había un amo persiguiendo a un esclavo y entendí que había un enfrentamiento, pero el desarrollo, el resultado y el significado del enfrentamiento me eluden. ¿El corto equipara al amo y al esclavo? ¿Son las dos caras de una misma moneda? Probablemente debería volver a verlo. También me resultó desconcertante *Lloronas*, el corto dirigido por Lía Dansker. Dos veinteañeras caminan por Buenos Aires mientras charlan. La conversación es más o menos banal: a una le gusta un chico y no sabe cómo encararlo; la otra, visiblemente atribulada, se acaba de mudar a la ciudad y está buscando un lugar donde quedarse. Lo desconcertante no es esto sino que la pantalla está dividida en dos. Así, mientras de un lado vemos a las dos chicas caminando y conversando, en el otro vemos los pedazos de la ciudad que atraviesan. Quizás sea una manera de generar extraña-

La sensación que deja este quinto compilado de cortos es muy satisfactoria: es la sensación de que hay futuro, de que el cine argentino tiene cuerda (directores y cabezas de equipo y actores y técnicos) para rato.

miento a partir de una situación mundana. O de indicar que la ciudad es una parte esencial de la vida de estas chicas. O de mostrar todo lo que pasa alrededor de ellas mientras están enfrascadas en la conversación. No sé. Aunque ninguno de los dos cortos (*Blanco i Negro* y *Lloronas*) termina de convencerme, el riesgo formal de ambos es más que bienvenido.

Dejo para el final cuatro cortos que se abocan enteramente al universo adolescente. *Tres juntos*, dirigido por Laura Citarella y uno de los mejores cortos de la serie, es sobre el llamado "despertar sexual" de tres estudiantes de una secundaria privada. Tiene algunos puntos de contacto con *Glue*, la muy buena película de Alexis Dos Santos. Es un corto muy preciso y muy placentero, agudo y cálido en el retrato de ese mundo y de esos personajes. *Toro verde*, dirigido por Laura Durán, es un poco menos sutil: un adolescente de provincia, bizco y amante de los Torinos, es maltratado por todo el pueblo. Al final el chico explota. Si bien el retrato del pueblo y de sus personajes es algo grotesco, el realismo sucio al que apuesta el corto funciona bien y el final es genuinamente liberador. *Estamos bien*, dirigido por Benjamín Naishtat, hace un recorrido similar al de varias películas latinoamericanas de los últimos años (*La perrera*, *El custodio*, *Parque Vía*): el que va de la abulia a la violencia, aunque en este caso la violencia es mínima, casi simbólica. Lo que vemos es un conjunto de postales de dos chicos de quince o dieciséis inmersos en el letargo de fin de año y año nuevo. Lo mejor del corto es, justamente, cómo logra transmitir el aire pegajoso y soporífero de esa época del año. Por último, *Un juego absurdo*, dirigido por Gastón Rothschild, evoca, con una curiosa mezcla de ternura y resentimiento, las fiestitas de baile de la adolescencia. Está situado en los ¿cincuenta?, ¿sesenta?, y cualquiera que haya sido un adolescente tímido (supongo que casi todo el mundo) va a sentirse más o menos identificado con el personaje. Es un corto simpático, un poco tontolón, digresivo y muy cuidado visualmente, y tiene momentos verdaderamente graciosos. Mi momento preferido: cuando el chico tímido junta coraje, va a hablarle a la chica de sus sueños y lo único que atina a preguntarle es si su sweater "es de cachemir". Gran momento.

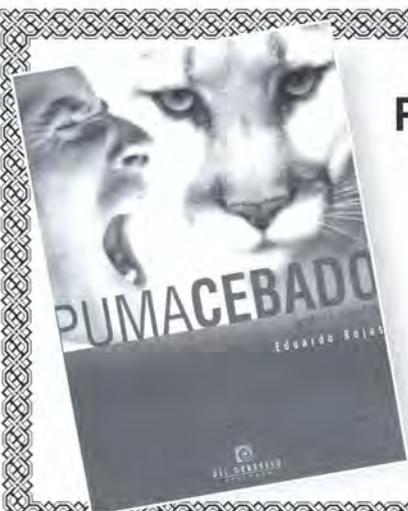
Eso es todo, amigos. Sigán filmando, nos vemos en el futuro. [A]

Puma cebado y otros cuentos

de Eduardo Rojas

EL AMANTE AUSPICIA

Los lectores de la revista podrán adquirirlo con un importante descuento en El Amante, Lavalle 1928.





Acción y oscuro romanticismo porteño

por Fernando E. Juan Lima

El asaltante

Argentina, 2007, 67'

DIRECCIÓN

Pablo Fendrik

GUIÓN Pablo Fendrik

FOTOGRAFÍA

Cobi Migliora

MONTAJE Leandro Aste

INTÉRPRETES

Arturo Goetz, Bárbara

Lombardo, Maya

Lesca, Guillermo

Arengo, Germán De

Silva, Verónica Paggiolo

Exhibida en el Bafici 2007, luego de un largo recorrido internacional que incluyó la Semana de la Crítica de Cannes, finalmente fue estrenada (sólo en una sala del nuevo complejo Arte Cinema) esta “seudo ópera prima” de Pablo Fendrik. Esta *falsedad* no se predica de la película sino del carácter de primera obra; es que distintos problemas surgidos durante la concreción del proyecto de lo que terminaría siendo su segundo film (*La sangre brota*, también próxima a estrenarse) dieron lugar a que este aparente ejercicio –en principio algo menor–, filmado en HD en unos pocos días, culminara poseyendo aquel carácter.

Y, siguiendo con el juego de apariencias, lo cierto es que lo señalado en el párrafo anterior es por lo menos discutible. *El asaltante* desmiente los calificativos recién sugeridos, quizás motivados en algún acercamiento apresurado: no se trata de un mero ejercicio de estilo, menos aún de una película menor, y ciertamente no *parece* una ópera prima.

Empecemos por el inicio. La historia tiene que ver con una idea tomada de una noticia policial aparecida en los diarios: la de un ladrón cuya “especialidad” era robar la recaudación de colegios privados haciéndose pasar por el padre de un pretendido alumno. Fendrik sigue al asaltante (interpretado por Arturo Goetz) en su derrotero por los colegios; poco más que eso alcanza para generar suspenso y mantener atrapado al espectador. Cámara en mano (pero sin ampulosos o innecesarios

movimientos), filmada en un aparente tiempo real y por tanto anclada en extensos planos secuencia, la película nos muestra algunos momentos de un típico día del enigmático personaje central (¿nuestro héroe?): deambula, entra y sale de los colegios, roba, toma algo en un bar; sólo la intervención de una moza aparece como un evento ajeno a los avatares propios de lo que parece una estudiada rutina (en los robos se nota una preparación o conocimiento previo). No se nos explica quién es esa persona, cuál es su finalidad o motivación. Sin embargo, *El asaltante* consigue involucrarnos y hacer que nos interese en la suerte de este ladrón, del que –aun cuando no nos es aclarado– podemos adivinar que más que un marginal es un marginado, que es porteño y posee un *savoir faire*, una elegancia, una hasta romántica “no violencia” que no parecen propias de quien hoy sale a robar pistola en mano.

Es quizás este compromiso que se genera con el protagonista, esta identidad sin explicaciones, lo que aleja la posibilidad de concebir esta película como un mero ejercicio. Las decisiones de puesta y montaje tienen siempre una razón de ser funcionales a la narración y al movimiento. La cámara nerviosa que se pega al protagonista no tiene que ver con un “homenaje” a los hermanos Dardenne de *La promesa* o *El hijo* (en la próxima a estrenar *El silencio de Lorna* habría algún cambio en el estilo y las decisiones que se adoptan); no se sostiene caprichosamente un punto de vista con el afán exhibicionista de regodearse en la formas. Fendrik y Goetz logran que nos metamos en la piel, en los nervios, en la desesperación y en el alivio del protagonista.

Así, por una parte, tenemos el innegable mérito de generar suspenso con la sola acción, sin acudir a prólogos, flashbacks o diálogos que nos pongan al tanto; es más, ni siquiera se acude a un McGuffin para hacer avanzar la trama. Pero, por otro lado, ello no trae aparejada una película fría, calculada o conceptual; los personajes tienen una carnadura tangible, una sensación de “aquí y ahora” que se trasluce desde el inicio. Y, en este sentido, no puede dejar de señalarse el rol esencial que cumple la ciudad de Buenos Aires. Es que parte de lo no dicho, parte de lo que comprendemos sin necesidad de que nos lo cuenten con palabras, tiene que ver con esas calles de lo que parece Villa Urquiza, Colegiales, Palermo o Chacarita. *El asaltante* está situada geográfica, histórica, social, económica y hasta emocionalmente en un determinado momento (el presente) y un determinado lugar (esta ciudad, estos barrios). Aun en silencio, sin necesidad de pasar por la razón, percibimos, *sentimos* de qué estamos hablando.

Esta solidez, esta consistencia hacen que parezca más redonda y madura esta película que la más visceral y despareja *La sangre brota* (aun cuando, a mi entender, también se trata de una obra lograda). Y las virtudes de *El asaltante* no se ven desmerecidas por la coda, que en modo alguno debería ser vista como un cierre o una clausura de sentido. Si bien ella podría pensarse más como un guiño, un extra, una lectura posible o hasta un chiste que como la revelación de un enigma, no me parece apropiado adelantar un elemento de sorpresa que en alguna interpretación podría resultar determinante. Lo que sí cabe decir es que este final, sin ser explicativo, resalta el carácter político de este film noir porteño y contemporáneo. Y es que en épocas de crisis y desesperanza, en este austral rincón del planeta la ominosa actualidad hace pertinente imaginar un héroe romántico como el que nos acerca *El asaltante*. **[A]**

La verdad del encanto

por Leonardo M. D'Espósito



Hay películas que nacen y ponen en escena preguntas; películas que nos encantan justamente por eso. "Encantan", quiero decir, en el sentido mágico del término: terminamos embrujados por algo que comprendemos pero que, cuando empezamos a intentar descubrir cómo se hizo, nos desconcierta. Pasa con muchas fantasías, pasa con algunos documentales. Me pasa con *Shoah*, por ejemplo, que me encanta en la medida en que no puedo dejar de escuchar y ver a esos protagonistas del Holocausto narrando experiencias imposibles. Es el problema de las experiencias imposibles que se han hecho realidad: sólo la fantasía puede abordarlas. La fantasía en el sentido más iluminador de la palabra: el de la creación de símbolos y formas que nos permitan capturar una verdad.

Z32 es una película sobre la fantasía a partir de la más cruel de las verdades. Avi Mograbi es un gran cineasta, sincero, que sabe que el mundo es tanto un valle de lágrimas como una comedia actuada por un tonto llena de ruidos y furia. Su mundo inmediato es el Israel contemporáneo. El film es un documental sobre un soldado que participó de una sangrienta acción punitiva contra palestinos. Pero no se trata de un film de denuncia; o sí: denuncia que nuestra insensibilidad ante el peso de cada pequeña gran tragedia es tan grande que no se sabe cómo conmové, cómo llevar al público a la reflexión. Por razones que es mejor descubrir al ver el film, el soldado a quien se entrevista y algunos otros personajes (reales) están "enmascarados" digitalmente con algo así como dibujos animados. Mientras estos testimonios van construyendo una historia que remite directamente a eso que solemos llamar la banalidad del mal (el tipo que no entiende que lo que hace es ontológicamente malo porque, después de todo, cumple órdenes o es parte de lo cotidiano o "normal" para él), Mograbi, en el living de su casa, se pregunta por los métodos que puede utilizar para poder registrar esa historia, sobre su validez, sobre la validez del cine. Monta una especie de musical, de hecho, al respecto; se divierte sin dejar de



Z32

Francia/Israel,
2008, 81'

DIRECCIÓN Avi Mograbi

GUIÓN Noam Enbar,
Avi Mograbi

FOTOGRAFÍA

Philippe Bellaiche

MÚSICA Noam Enbar

EDICIÓN Avi Mograbi

PRODUCCIÓN

Serge Lalou, Avi
Mograbi.

sufrir con su hijo músico. Ambas historias son la misma, la de un hecho puntual y la del film que no sabe cómo filmarse, del cineasta que ya no sabe hasta dónde confiar no ya en las imágenes sino –la clave– en su poder encantatorio. Piensa, pues, en la fantasía y la pone en funcionamiento en el trabajo digital sobre los rostros de los entrevistados: finalmente, pone en escena el viejo dilema de la manipulación y la animación, por ejemplo. En algún punto, y por esto mismo, el film entronca con *Waltz with Bashir* y no sólo por el tema. La pregunta es: ¿cómo registrar lo irregistrable? Y su corolario: ¿cómo eso que registramos realmente puede alterar el mundo?

Z32 puede verse sólo como un documental sobre la guerra en Israel. Puede verse como un acto de acusación. Puede oírse, de alguna manera, como ensayo filosófico. Pero además de ser todo eso (y lo es en la medida en que acepta esas posibilidades), es sobre todo un intento de resolver la pregunta que debería desvelar a los lectores de *El Amante* y a cualquiera que, todavía, pague una entrada para dejarse encantar un par de horas por problemas ajenos. Esa pregunta es: ¿para qué sirve el cine? Mograbi no está seguro de tener una respuesta a esta cuestión: apenas tiene una posibilidad latente en su cabeza, pero, como tiene coraje y buen humor para afrontar sus decisiones, la pone en pantalla de modo preciso, sin miedo a quedar en ridículo y mucho menos a trivializar lo terrible. Lo que demuestra es simple: lo malo es malo no importa cómo se disfrace ni qué manipulación lo oculte. Y eso malo del mundo nos atañe de modo absoluto. La sonrisa y la emoción que aparecen en ciertos momentos de la película son prueba de que nuestra inteligencia comprende lo que ve y lo que oye, y que además somos parte de ese universo puesto a nuestra disposición. Mograbi no es precisamente un genio sino algo mejor, un cineasta inteligente. *Z32* es, por eso mismo, un film excelente. Su poder encantatorio reside en su vínculo con lo real, en lo ostensible de su manipulación y en lo desgarrador de su verdad. **[A]**

Levantar la voz cuando todos callan

por Guido Segal



La sensación posterior a ver *The Visitor* es que se trata de dos películas en una y que la relación no es necesariamente complementaria, o que el complemento no funciona tan acertadamente, o que habría sido mucho más intensa si el director se hubiese inclinado más pronunciadamente por una de las películas que su película a su vez contiene y hubiese dejado la otra, la más conocida y transitada. A saber: *The Visitor* es, en su veta más arriesgada y punzante, una denuncia de la política fascista de Estados Unidos en temas de inmigración, pero extendida a la sociedad entera: no sólo los centros de detención de inmigrantes ilegales son aberrantes, sino también los espacios públicos, las instituciones educativas y toda área regida por un norteamericano legal y propietario. Los únicos lugares donde los personajes (especialmente el protagonista, el único gringo de verdad, y el que hará el arco dramático de pelmazo a tipo sensible y libre) son felices o sienten que pueden expresarse sin impedimentos implican la presencia de africanos, asiáticos, árabes o musulmanes. Es decir: en su costado más radical, *The Visitor* nos dice que sin inmigrantes Estados Unidos es una cárcel donde los fascistas dan órdenes y los sumisos las acatan sin cuestionar ni pensar que hay otra manera.

Por otra parte, en su veta más convencional (no mala; simplemente convencional), *The Visitor* plantea un relato de emociones y de descubrimiento del "verdadero" sentido de la vida a través de la apertura a lo ajeno, a lo diferente. De dejarse llevar, digamos, de perder el miedo al ridículo para aprender a amar, a tolerar, a jugarse por alguna causa sin plantear las consecuencias. El problema de este costado de la película es que es tanta la necesidad de que empaticemos con los inmigrantes ilegales, que todos ellos (el sirio Tarek, la senegalesa Zainab, la madre Mouna) son extremadamente bondadosos y nobles, en oposición a los rígidos, parcos, inhumanos norteamericanos que presiden las universidades o las cárceles. Es un problema de cierta tibieza o falta de decisión de la película: para atenuar las implicancias de la denuncia social, se produce una especie de compensación por la cual los personajes perjudicados son tan adorables y tiernos que empalagan. La empatía se logra mayormente, pero



Visita inesperada **The Visitor**

Estados Unidos, 2007, 104'

DIRECCIÓN Tom McCarthy
GUIÓN Tom McCarthy
PRODUCCIÓN Mary Jane Skalski, Michael London
FOTOGRAFÍA Oliver Bokelberg
EDICIÓN Tom McArdle
SONIDO Paul Hsu
MÚSICA Jan A.P. Kaczmarek
DISEÑO DE PRODUCCIÓN John Paino
ARTE Len X. Clayton
INTÉRPRETES Richard Jenkins, Hiam Abbass, Haaz Sleiman, Danai Gurira, Marian Seldes.

cabe preguntarse si hacía falta el maniqueísmo emocional para construirla. Una película que pretende y logra alejarse de los modelos más esquemáticos de Hollywood (como el personaje de Richard Jenkins, quien se aleja de los modelos que se esperan de él) no necesitaba construir tan tajantemente buenos y malos.

Es en esta instancia que uno, como receptor de la película, también tiene que jugarse, elegir dónde pararse. O bien elegir juzgarla desde los logros o fracasos narrativos/estéticos/cinematográficos y hablar de buenas actuaciones y de un relato equilibrado y cuidado, pero de una relación amorosa entre Walter Vale y Mouna un tanto forzada; o bien pensar en el contexto de producción de la película y plantearse la siguiente pregunta: ¿cuántas veces ve uno una película mainstream que cuestione a fondo los valores sobre los cuales se sustenta la sociedad de la cual provienen? No me refiero a las películas que bajo un velo engañoso de crítica social o denuncia son en realidad una defensa encubierta del sistema. *The Visitor* es una película que, bajo su modestia, dice las cosas de frente; no será sutil y perderá a veces los matices, pero toma posición, pone en boca de Jenkins (y Jenkins, que es un actor extraordinario, nos tira la bola a los espectadores) las preguntas que el sistema prefiere sistematizar, que eluden la inteligencia para que el orden prevalezca. Como alegato, la película es directa: si una persona hace que esta sociedad reaccionaria y estancada sea más tolerante, más estimulante, y haga a sus ciudadanos más pensantes, entonces tiene derecho a quedarse, indistintamente de cuál sea su origen. No es una declaración menor, y menos después del 11 de septiembre de 2001.

El plano final de la película no es un mero cierre, sino la confirmación de una postura tomada: Walter, quien finalmente ha aprendido a tocar el bongó, golpea con toda su fuerza contra el instrumento, llamando así la atención de todos los que lo rodean. Toca sin pudor, para ser oído, como un signo de protesta. El subte de Nueva York atraviesa el andén, impersonal y eficiente, opacando la música-reclamo de Walter, pero éste no deja de tocar. El personaje, pero también la película, lo dejan en claro: no vamos a dejar de sonar, aun cuando la mayoría elija callar. Pavada de mensaje. [A]



Ton y son

por **Fernando E. Juan Lima**

Es una lástima que esta película, verdadera y grata sorpresa, haya sido programada para estrenarse durante el Bafici, por cuanto uno puede imaginar que habría sido recibida con mayor agrado por ese público (ya se sabe: todos raritos) que por el de quienes consumen los productos qualité que parecen ser últimamente menú casi único por estas tierras en lo que hace al cine francés (aun cuando los anunciados estrenos de obras de Laurent Cantet, Arnaud Desplechin y Otar Iosseliani parecieran desmentir esta afirmación).

Rumba cuenta (o, nunca mejor dicho, muestra, porque las palabras aquí sobran) la historia de dos maestros (ella, de inglés; él, de gimnasia), amantes del baile, que sufren un accidente que les hace perder una pierna (a ella) y la memoria (a él). El camino entre separación y reencuentro ocupa esta compacta obra que admite varios acercamientos.

Por una parte no puede dejar de señalarse la ya muy mentada opción por el slapstick o humor físico que remite al cine mudo (Chaplin, pero sobre todo Buster Keaton) y al de Jacques Tati. Pero de este último también se advierte la influencia en el uso del lenguaje, no para contar o narrar sino como mero conjunto de ecos o sonoridades –sin importar tanto, o algo, el contenido– que también causan efecto cómico (ello se ve claramente en el inicio, en la clase de inglés en la que la profesora hace repetir a los alumnos trabalenguas más y más complicados), y en la muy cuidada puesta en escena y utilización del espacio. En particular, y más allá del contexto geográfico de la segunda parte de la pelí-

Rumba

Francia/Bélgica.
2008, 77'

DIRECCIÓN

Dominique Abel, Fiona Gordon, Bruno Romy

GUIÓN Dominique Abel, Fiona Gordon, Bruno Romy

FOTOGRAFÍA

Claire Childeric

MÚSICA Brian Tyler

INTÉRPRETES

Dominique Abel, Fiona Gordon, Philippe Martz, Bruno Romy, Clement Morel.

cula, *Rumba* recuerda sobre todo a *Las vacaciones del señor Hulot*, pero también a *Impresiones deportivas* y, más cerca en el tiempo, por la manera de hacer discurrir la narración también podría mencionarse a, por ejemplo, *Hogar, dulce hogar*, de Otar Iosseliani (hasta ahora quizás único contemporáneo en intentar transitar caminos vecinos al del gran Tati).

Es que, más allá de que los personajes son ciertamente encantadores y se evidencia su trabajo histriónico y corporal deudor del clown, el humor aquí no nace de la teatralidad como ocurría en algún otro ejemplo de comedia con o sobre la danza (*El baile*, de Ettore Scola), sino que los mecanismos utilizados son estrictamente cinematográficos. Se destaca el uso de elipsis más o menos extensas y del fuera de campo. Por el contrario, a diferencia del citado Tati, en *Rumba* no hay tanto aprovechamiento de la profundidad de campo; aquí no hay dos o tres acciones que tienen lugar simultáneamente ante nuestros ojos en distintos planos de un mismo plano (estrategia usualmente también utilizada por Keaton, con quien sí se conecta esta película en lo que hace a cierto sentido trágico de la vida, con cierta idea de rebelión de los elementos en contra del hombre). En este aspecto, el estilo seco y despojado, los planos generales y prolongados centrados en los protagonistas, el ascetismo de la puesta en escena que define cada ambiente con uno o dos elementos y la paleta de colores utilizada recuerdan más a Aki Kaurismäki (sobre todo el de *El hombre sin pasado*, relación que se subraya por el tema abordado).

Pero hay un elemento que es más difícil de conectar con los antecedentes reseñados, y es el de un oscurísimo humor negro. Es que una cosa es el sentido trágico de Keaton o la triste melancolía de Kaurismäki y otra es lograr hacer humor con temas tales como intentos de suicidio, miembros amputados, incendios, imposibilidad de reconocer a la persona amada y otras lindezas. Lo que resulta al mismo tiempo de una muy sana incorrección política y ciertamente refrescante es la combinación de una sucesión de hechos trágicos o catastróficos con una mirada naïf y esperanzada, hasta optimista. Esta posibilidad de hacer humor con tales temas tiene que ver, quizás, no sólo con la conocida contraposición entre plano general y primer plano en lo atinente a la distinción comedia/tragedia (aquí ciertamente se utiliza preponderantemente el primero), sino también con un aspecto más ontológico que hace a una mirada del mundo más esquemática y despojada, a la que ayuda la idea misma de la falta o pérdida de la memoria. Eso logra hacer más digerible, más factible de disfrute, más amable, el slapstick, aun frente a situaciones que de otro modo podrían resultar chocantes.

En fin, las influencias son muchas y se notan. Sin embargo, la película no juega con el espectador para ver si éste comprende la cita o adivina con qué otro texto se conecta un determinado plano. Por el contrario, los directores/guionistas/actores consiguen, con la ayuda y no con el peso de todas esas influencias (las reseñadas y algunas otras), construir un universo que es algo más que la suma de todos esos elementos propios y ajenos. Si añadimos a lo expuesto el hecho de que cuenta con una banda musical con acento en la inoxidable música cubana de los cincuenta (Blanca Rosa Gil y Beny Moré, entre otros), no puedo sino concluir recomendando fervientemente entregarse al son de esta *Rumba*. Y, donde continúe en cartel, no lo duden: ¡a mover el esqueleto! ¡Corran a verla! **[A]**

Adiós ideales

por **Leonardo M. D'Espósito**



Pocas cosas me han sorprendido más últimamente que las alabanzas de Diego Lerer y Diego Batlle a *El niño pez* en *Clarín* y *La Nación* respectivamente. Sé que esto parece “una interna”, pero quería dejar constancia no como crítico sino como lector/espectador. Como colega y amigo de ambos Diegos, no dudo de su probidad. Al punto de que, tras leer lo que decían, volví a ver la película –esta vez pagando la entrada– para ver si me había perdido algo, si había comprendido el film, si había visto en la privada, efectivamente, *El niño pez*. Así que esta crítica está hecha con el empujón y la ayuda de mis amigos, que evidentemente vieron una película muy distinta.

Porque *El niño pez* es pésima. Dirán –hoy dicen mucho, ustedes– que se me va la mano. Pero no: mi problema no es solamente que no crea nada de lo que pasa en la pantalla, sino que intuyo la intención que lo anima. Cuando uno critica un film (cuando uno critica cualquier cosa, en realidad), realiza inconscientemente el ejercicio de compararlo (o la cualquier cosa que se critique) con su modelo ideal. La disparidad y riqueza de las críticas radican en que ese “film ideal” es distinto para cada uno. El conocimiento respecto del cine y la reflexión que seamos capaces de hacer respecto de su historia implicarán un “modelo” más profundo. Hecha la aclaración, el modelo de *El niño pez* surge traslúcido a poco de comenzar el metraje: se trata de una historia que toma el melodrama popular de las hermanas Brontë hasta la telenovela (por eso el juez padre de la chica de clase alta que personifica Inés Efron se apellida Brontë, y por eso el papá de la sirvienta que personifica Mariela Vitale está interpretado por Arnaldo André, que hace de galán de telenovelas retirado). Pero la lectura de ambos registros es de una enorme superficialidad. El film narra el romance sexual –pero bien poco erótico, puesta de cámaras mediante– entre Lala (chica de clase alta sanisidrense, según parece) y la Guayi (sirvienta paraguaya y caliente bisexual inocente latinoamericana). Por una serie de vueltas de tuerca –o para vivir su amor en libertad–, quieren huir juntas al Paraguay, pero se interpone un suicidio fallido que deviene asesinato accidental, una historia de incesto, un intermezzo criminal en el que se entra como pancho por su casa en la

El niño pez

Argentina/Francia/
España, 2009, 96'

DIRECCIÓN Lucía Puenzo

GUIÓN Lucía Puenzo

PRODUCCIÓN

Luis Puenzo

FOTOGRAFÍA

Rolo Pulpeiro

MONTAJE Hugo Primero

MÚSICA

Andrés Goldstein,

Daniel Tarrab

INTÉRPRETES Inés Efron,

Mariela Vitale, Carlos

Bardem, Arnaldo

André.

casa de un comisario de la Bonaerense (y se lo revienta a balazos), un final supuestamente feliz. Pero lo que vemos es que clase alta, clase baja, personal carcelario, paraguayos, protagonistas de telenovela, música clásica, música popular, paisajes, policía bonaerense, criadores de rottweilers y relato fantástico latinoamericano están vistos desde sus lugares comunes más simples. Da la impresión de que todos estos universos están vistos con la mirada de quien los conoce de modo vicario, a través de artefactos que los remedan más o menos.

En algún momento, esta acumulación de elementos parece hablarnos de un tono irónico e incluso cínico, de algo así como una parodia. Pero como Puenzo elige el punto de vista de Lala para narrar, no hay parodia posible. Si *Géminis*, de Albertina Carri –film con el que *El niño pez* tiene puntos de contacto– también adolecía de esa superficialidad para pintar una clase alta complicada pero sin complejidades, por lo menos se hacía cargo de la ironía y mantenía la tensión en cuanto a la relación incestuosa de sus protagonistas. Carri fracasaba con éxito poniendo toda la carne en el asador y creyendo en lo que estaba contando (amén de demostrar un gran talento técnico). Otro film que también trataba el sexo prohibido y los gestos de clases seudo aristocráticas, *Animalada*, de Sergio Bizzio, optaba por lo cómico y lograba dotar de profundidad a lo que no dejaban de ser caricaturas. Nada de esto sucede en *El niño pez*, que se dispersa en una cantidad caprichosa y nada cohesiva de elementos.

Da la impresión de que esta construcción –que arranca con alteraciones temporales, procedimiento que luego abandona por una serie de flashbacks convencionales que subrayan y sobreexplican puntos que exigían la elipsis como, claro, la historia del Niño Pez– está hecha siguiendo los dictados de lo que el internacionalismo cinematográfico de mercado piensa que es “América Latina”. Sexo, diferencias sociales, niños peces y gran producción (es una gran producción, además). Esto resulta demasiado evidente, demasiado claro. Por eso mi sorpresa ante las críticas a favor: encuentran virtudes donde yo sólo encuentro defectos. Será porque mis amigos y yo comparamos con films ideales diferentes. Aunque no puedo pensar que *El niño pez*, híbrido como su título, pueda ser el ideal de algo. [A]



Heridas abiertas

por Ignacio Verguilla

La teta asustada

Perú/España,
2009, 94'

DIRECCIÓN

Claudia Llosa

GUIÓN Claudia Llosa

FOTOGRAFÍA

Natasha Brier

MÚSICA Selma Mutal

MONTAJE

Frank Gutiérrez

DIRECCIÓN DE ARTE

Patricia Bueno, Susana Torres

DISEÑO DE SONIDO

Fabiola Ordoy

PRODUCCIÓN

Antonio Chavarrías,

José María Morales,

Claudia Llosa

INTÉRPRETES

Magaly Solier, Susi

Sánchez, Efraín Solís,

Marino Ballón, Bárbara

Lazón, María del Pilar

Guerrero.

La teta asustada es una película difícil de encasillar. Las múltiples vertientes (el mestizaje, lo popular, la oralidad indígena, las diferencias de clase) que transitan a lo largo de sus intensos 95 minutos a veces fluyen y otras interfieren en el camino hacia la luz de Fausta, retratada por Llosa con paciencia y firmeza. Esta continuación urbana de *Madeimusa* (2006) tiene una estructura clásica de tres actos, un bello prólogo y un epílogo que cierra el calvario de la protagonista, suerte de heroína mítica a quien se intenta dar espesura humana. Tal vez sea ése su mayor desafío, el de arriesgarse a la representación de algo otro –aun a riesgo de caer en lo alegórico y anular el valor de la imagen *per se*– sin descuidar al personaje.

I. El universo personal de Fausta se construye en base a silencios, sugerentes cantos en quechua y planos cerrados que nos pegan a su rostro y nos ubican en su punto de vista. Su madre campesina fue violada durante el embarazo (hay una imprecisa referencia histórica a los años de guerrilla), y ahora la hija carga con el miedo transmitido –según su creencia– por la leche materna, lo que la ha dejado sin alma, volviéndola una muerta en vida. Fausta anula el contacto con los hombres y no encuentra mejor solución que llevar una papa en su entrepierna para ahuyentar al posible violador que repita la historia. En el elocuente prólogo que inicia con la pantalla en negro y el canto/lamento de la anciana que nos informa lo sucedido, madre e hija prestan su voz a una práctica común entre las gentes de su pueblo, y a medida que el plano se abre descubrimos que la casa que habitan se encuentra en las afueras de Lima, un espacio en el que ambas son, en cierto modo, extranjeras. Sobre el rostro de Fausta

y la ciudad colándose por la ventana, el silencio de la madre anuncia su muerte y desencadena el nudo de la trama: sin dinero para enterrarla en su pueblo (junto al padre asesinado en los años de plomo), Fausta se ve obligada a trabajar para una mujer de clase alta e intenta reunir lo suficiente para cumplir su voluntad.

II. El espacio del barrio periférico se presenta en planos abiertos que mantienen siempre una distancia asimilable a la que siente Fausta con el lugar. En un tono que no llega a la abstracción del Reygadas de *Japón o Batalla en el cielo* pero que la aleja saludablemente del pintoresquismo de *El baño del Papa*, el uso del plano general asume una postura respetuosa y siempre encuentra a Fausta como puerta de entrada y acercamiento a cada situación. Sustentada en esa decisión estética, Llosa retrata el mestizaje cultural de la gente que vive en la ladera del cerro, su música y sus celebraciones, que cruzan lo pagano y lo religioso, trazando no pocos puntos de contacto con su ópera prima y caminando por la frágil cuerda de la postal exótica. El repliegue sonoro que acompaña las visitas de Fausta al hospital y esos largos planos flotantes por los pasillos del lugar refuerzan la otredad irreconciliable del espacio urbano a los ojos de la protagonista.

III. La relación con Aída (la jefa limeña), la elección de los nombres (allí está el jardinero Noé para generar el quiebre positivo), algunos planos que cruzan el fino umbral del encuadre preciosista para volverse efectistas (las perlas en la balanza que Aída utiliza como cebo para adueñarse del canto de Fausta, el pelo de la madre muerta cayendo de la mano de su hija) marcan el límite del simbolismo con el que elige dialogar la fábula. Tal vez la imagen más elocuente en ese camino sea el enorme barco (¿alguien dijo arca?) a la salida de un túnel que aparece en plena ruta durante el viaje del final. En un sentido inverso, la importancia del detalle muchas veces gana la batalla a favor de lo cinematográfico (el rostro de Fausta reflejado en un cuadro que replica y perpetúa la diferencia de clases a través de las botas de Aída y del personaje en la pintura, los silencios en la relación con Noé y con su tío).

En su vocación de unir mito y realidad, de contraponer oralidad y creencias a un espacio que tiende a anularlas o a convertirlas en otra cosa, la segunda película de Llosa expande el horizonte de su predecesora. En su morosa detención sobre Fausta, en su apuesta al silencio y a una lengua de una musicalidad exquisita que muchos pretenden dar por muerta, *La teta asustada* continúa el camino de *Madeimusa* de una manera más depurada, apostando nuevamente a la ficción como recipiente para elaborar la personal mirada que la directora tiene acerca de las tensiones entre tradición y modernidad. Hay elementos culturales e históricos que exceden este texto y que han generado un intenso debate en Perú, abriendo la polémica sobre un supuesto oportunismo de Llosa, más caro a las necesidades festivaleras que a un retrato sincero y leal de un universo que le sería ajeno (por posición social y por residir en Barcelona, argumentos que nunca pueden ser concluyentes y que quizás encarnen en sí mismos algo del miserabilismo que le atribuyen a su cine). Baste el apropiamiento del linaje musical de Fausta por parte de Aída, la ubicación de la casa cuasi feudal que ha sido rodeada por el mercado popular y la solidaridad entre pares para vislumbrar desde la propia película las intenciones de *La teta asustada*. [A]

Nunca es tarde para amar

Wolke 9

Alemania, 2008, 98'

DIRECCIÓN

Andreas Dresen

GUIÓN

Andreas Dresen, Jörg Hauschild, Laila Stieler

FOTOGRAFÍA

Michael Hammon

MONTAJE

Jörg Hauschild

SONIDO

Peter Schmidt

PRODUCCIÓN

Peter Rommel

INTÉRPRETES

Ursula Werner, Horst Rehberg, Horst Westphal.

Estreno en salas en formato DVD.



Atención: se revelan importantes detalles argumentales.

Wolke 9 se presenta como una película sensible, levemente transgresora al animarse a algo que por poco frecuente resulta novedoso: un hombre y una mujer –corpulenta y sesentona ella, septuagenario, canoso y bastante arrugado él– se besan, se abrazan y, sin más prolegómenos, tienen sexo tirados en el suelo. La cámara participa de la intimidad, se mueve rigurosamente a través de los cuerpos desnudos, los escruta y los registra sin gratuidad. Pasan los segundos y ella abandona el lugar sin despedirse; pronto se sabrá que es una mujer casada y que aquello ha sido una infidelidad crepuscular. El hombre –Karl– aparece en la casa de Inge, pero la mujer decide no atenderlo, aunque la fuerza de su deseo la llevará a buscarlo nuevamente. En otro de los encuentros sexuales, al bueno de Karl (76) las cosas no le salen bien; la escena

exhibe buena parte de las virtudes que la película ha ido cimentando: sobriedad en el tono, cierto laconismo en diálogos precisos y escuetos y la alternancia entre un registro visual capaz de pegarse a los cuerpos para luego tomar distancia y reencuadrar –casi siempre con marcos y puertas de por medio– con respeto y precisión (la figura desnuda de Inge frente al espejo en plena noche). Pero volvamos a Karl: cuando todo ya es más que claro, cuando los cuerpos y los gestos lo han dicho todo (y quien escribe jura que hacía fuerza en su butaca para que ella no lo dijera), la comprensiva Inge escupe un “no te preocupes”. La irrupción de esa sola frase instaura la cotidianidad (lo naturalista), y termina por desbanco todo aquello que se venía esquivando, echando un tinte de normalidad que acabará por contagiar buena parte de las imágenes. Lo que sigue es un drama romántico bastante convencional en el que las particularidades a través de las que se construye una gran historia (aquí, la vejez, la pasión tardía) se embarullan y diluyen. El hilo argumental se carga, se densifica (la falta de diálogo y la incompreensión absolutista del marido bien podrían pertenecer a cualquier culebrón) y le quita respiración a la película, esa misma que Dresen supo construir a base de cuerpos y silencios, de distancias y cercanías. Hace unos años, en las escuelas de cine se enseñaban los “mandamientos del guionista errante”, pequeño catálogo de vicios a evitar. Entre ellos se destacaba uno que, con los reparos que merece todo manifiesto, me ha quedado grabado: si no sabés cómo terminar una película, matá al protagonista. La muerte no siempre significa un atajo al conformismo, pero en el quiebre del triángulo amoroso que pondrá fin al relato se cuele algo de aquello. **IGNACIO VERGUILLA**

El telón de azúcar

España/Cuba/Francia, 2005, 90'

DIRECCIÓN

Camila Guzmán Urzúa

EDICIÓN

Camila Guzmán

Urzúa, Claudio

Martínez

MÚSICA Omar Sosa

FOTOGRAFÍA

Camila Guzmán Urzúa

SONIDO

Soto Mansilla, Jean-

Jacques Quinet

PRODUCCIÓN

Richard Copans,

Camila Guzmán Urzúa

Estreno en salas en formato Betacam.



En La Habana me comentaron que, al ser presentada durante el Festival, la película produjo un gran revuelo, que la población que llenó las salas rápidamente asumió una defensa enajenada o una reprobación compuesta de dolor y humillación. A su vez, al proyectarse en el Bafici de 2007, recuerdo que el público argentino se mostraba más predispuesto a hablar de la coyuntura política de Cuba que de la película misma. Ése es el problema con *El telón de azúcar*: que despierta un anhelo extracinematográfico de debatir sobre Cuba, sobre los méritos y fracasos de la Revolución y no sobre cine. La película de Guzmán elige retratar los últimos cincuenta años de ese país a través del desencanto de una generación que llegó a ver el esplendor de una utopía para luego ser parte de la decadencia y de la necesidad de tomar una decisión: quedarse o irse, abrazar la causa aun en tiempos de tormenta o emprender la his-

toria individual en otras latitudes. Lo hace modestamente, a través de entrevistas y de la constante voz en off de la directora, que contextualiza y, en algunos momentos de excesivo empeño, incita a la emoción. El modelo de documental es conocido y se sigue al dedillo. Nadie jamás discutirá la construcción, salvo tal vez el uso de la música, demasiado preocupado por robarnos una lágrima. La cuestión central de *El telón de azúcar* es, entonces, su temática y su enfoque crítico. Guzmán, que vivió gran parte de su vida en Francia, vuelve a Cuba para decir las cosas como –supuestamente– fueron. Decir en voz alta y sin rodeos que hay hambre, que el proyecto de sociedad fracasó, que el Período Especial terminó de matar un régimen que Castro intentó sostener aun en los peores momentos. Sin embargo, hay también una apuesta amorosa, una nostalgia derrotista que enaltece el resultado. Guzmán toma el contexto para hablar de su pasado y del derrotero de sus amigos y familiares, o viceversa, y en ese ir y venir construye una ambigüedad que atenúa la severidad de su ánimo de denuncia. Más que proponer soluciones, expone, y allí reside su flaqueza, pero también su humilde triunfo. La película, filmada en digital, no se proyecta en filmico, pero eso no debería influir mucho en la apreciación que se tenga de ella. Seguramente habrá quien cuestione la distancia europea con la que Guzmán pretende hacer públicas las miserias locales, y habrá también quien celebre el ánimo de debatir sobre Cuba, paraíso o tiranía. El cine quedará entonces como medio y no como fin, y, con suerte, alguien se acordará de hablar de planos y de montaje entre tanta lágrima y tanto enojo. **GUIDO SEGAL**



Iron Maiden. Flight 666

Estados Unidos, 2009, 112', **DIRIGIDA POR** Sam Dunn y Scot McFadyen.

Ahí están, firmes junto al cinéfilo, *This is Spinal Tap*, *El día de la bestia*, *El mundo según Wayne* y *Little Nicky* para validar algo que salta a la vista: cierta teatralidad del heavy metal lleva derecho viejo a la caricatura. La familia metálica es un dibujo, pero también es fácilmente certificable que, sin necesidad del dulce de baladas de encendedores prendidos al gas, cada uno de los personajes heavies es, a fin de cuentas, tan inmensamente adorable como el volumen de su histrionismo. Los Iron Maiden, conscientes de esta condena caricatural, se hicieron cargo y crearon a Eddie The Head, su mascota esquelética dibujada, hueso duro de roer, calavera que chilla. Evidenciada la caricatura, *Iron Maiden. Flight 666* se concentra en el lado adorable de los metaleros y su equipo en un tour mundial con avión propio (Ed Force One): no hay backstage de reviente; el documental es sólo rock'n'roll (el sexo y las drogas nos los deben). Y si bien hay apuntes simpáticos en la gira, el registro careta de estos señores del metal, que se mantienen atléticamente entrenados para su faena escénica, se vuelve repetitivo, aunque el documental traza un crescendo dramático en la desesperación de sus fans, que se potencia en Centro y Sudamérica, con escenas que recuerdan a la locura de los rockumentales de Ramones. Y está bien que se estandarice el *modus operandi* de esta banda que se mantuvo imperturbable según pasan los años, sin mover un pie del lugar que eligieron para disparar hits cuadrados. Es un lugar sin mucho riesgo, pero también confortable, el lugar que uno elegiría para esperar a que la parca, en forma de Eddie, lo venga a reclamar. Por eso, los planos cenitales de la batería de Michael "Nariz de Boxeador" McBrain son como una piletta vacía vista desde el trampolín desde el que nos gustaría saltar mortalmente al suicidio más ruidoso. **DIEGO TREROTOLA**



Por fin viuda

Enfin veuve

Francia, 2007, 93', **DIRIGIDA POR** Isabelle Mergault, **CON** Michèle Laroque, Jacques Gamblin, Wladimir Yordanoff, Tom Morton, Valérie Mairesse.

Una playa frente al mar. Anne Marie corre, canta como un perro y a los gritos; enseguida, de tan obvio el engaño se hace evidente: la actriz simula sin moverse del lugar, y por detrás un cielo estático deschava el truco. Al ratito, ella avanza y la cámara panea y se eleva, demasiado tarde para disimular su inmovilidad anterior. Algo similar ocurre en buena parte de esta comedia (pretendidamente) absurda, que nunca termina de arrancar y muy pocas veces encuentra el tono preciso para contar las desventuras de esta mujer a quien la muerte de su marido, lejos de allanar el camino hacia su amante, la encuentra invadida por su odiosa familia sin poder –ni saber cómo– sacársela de encima. Hay personajes abiertamente estúpidos (el hijo) y otros que sería injusto por generoso llamarlos borradores (los viejos, el corpulento de las trenzas); también hay momentos que arrancan –al tedio, al desinterés– alguna que otra sonrisa y en los que el timing al fin parece estar del lado de las actuaciones y de los planos, que dan la impresión de tener siempre un segundo de más. La (única) idea que merodea es la indecisión de la mujer para soltar amarras (ya que estamos marítimos), ya sea con su marido o con su familia, pero como en esos juguetes vanos en los que un tipo intenta seducir a una prostituta para que no le cobre, la película se diluye en su propia irrelevancia. Hay un intento de darle algo de negrura a la situación, de ir a fondo con el estereotipo para que caiga su máscara, pero lo que termina primando es una sucesión innecesaria de escenas que naufragan entre la comedia romántica y un humor incoherente sin bola ni manija. Los ingleses buscan dar el "toque kitsch" con enanos; en Francia ponen viejos y animales ridículos (la mascota del marido) que llevan a afirmar sin temor al absurdo que toda película se parece a su perro. **IGNACIO VERGUILLA**



Luciérnagas en el jardín

Fireflies in the Garden

Estados Unidos, 2008, 120', **DIRIGIDA POR** Dennis Lee, **CON** Julia Roberts, Ryan Reynolds, Willem Dafoe, Emily Watson, Carrie Anne Moss, Ioan Gruffudd.

La secuencia inicial avisa: cielos de un azul irreal, agujas de reloj (puro atavío) que apenas se mueven y tomas aéreas que representan una mirada superior anticipan la circunspección que vendrá. Algunos han querido ver un drama familiar amanerado, apenas correcto y supuestamente inofensivo. Cierto es que algunas películas abonan la pereza del crítico, tanto como que *Luciérnagas...* es una de esas que, en su aparente futilidad, legitiman discursos retrógrados que sedimentan buscando que nadie lo note.

Dos tiempos se estructuran: el de la niñez de Michael, bajo el signo tiránico de su padre (Charles, escritor académico), y un presente en la adultez, en el que su madre encuentra la muerte en un accidente y las relaciones familiares espejan el pasado no para objetarlo sino para legitimarlo; veamos cómo. Flashback: travelling lateral en pared cargada de fotos fuera de foco, entre ellas una de Charles, que situada en la sección áurea del cuadro se enfatiza mientras Michael se seca luego de haber sido abandonado por su padre al costado de la ruta y en plena lluvia. Presente: cena posterior al funeral de la madre; Charles fustiga a su hijo en nombre del decoro mientras todos aceptan sumisamente su hijaputez. Michael es ahora un escritor menor de novelas rosas, pero ha terminado un libro que amenaza con sacar a relucir las aberraciones del padre y otros secretos familiares. Allí donde podía existir una refutación del autoritarismo, un mínimo desplazamiento dramático, aparece la mayor falacia fílmica: un registro casero en Súper 8 (superficie de textura rugosa, táctil y emotiva) que muestra un momento de felicidad familiar, esconde de golpe la basura debajo de la alfombra y legitima la figura de un padre, que, primero borrosa a los ojos de su hijo, acaba por ser redimida en toda su dimensión reaccionaria mientras que el libro termina en la basura. **IV**

Cuenta regresiva

Knowing

Estados Unidos, 2009, 120'. **DIRIGIDA POR** Alex Proyas. **CON** Nicolas Cage, Rose Byrne, Chandler Canterbury, Ben Mendelsohn, Nadia Townsend, Lara Robinson.

En esta película se notan demasiado las distintas manos que han intervenido en la idea y el guión, que de tan abarcador y proteico en líneas, tonos y citas termina resultando decididamente indigesto. *CR* comienza como una *horror movie* (con el acento puesto en profecías, médiums, aparentes posesiones, etcétera), para luego acercarse más al cine catástrofe o a la ciencia ficción (advenimiento del fin del mundo incluido) y culminar desbarrancando en un pastiche de metáforas religiosas (ángeles, Adán y Eva, Noé, el Apocalipsis); todo en el marco de un drama familiar. Esta mezcla de géneros no constituiría por sí misma un demérito (para ejemplos, *Corea del Sur*, *The Host* a la cabeza) si hubiera sido realizada con algo de espíritu lúdico, de mera búsqueda del placer o incluso de cierta ironía nacida de la autoconciencia, elementos presentes en películas anteriores de Proyas: *El cuervo*; *Ciudad en tinieblas*; *Yo, robot*. Pero lo cierto es que, si bien en el inicio se logra generar intriga, la gravedad y la importancia terminan conspirando contra alguna posibilidad de disfrute. **FERNANDO E. JUAN LIMA**

Dragonball evolución

Dragonball Evolution

Estados Unidos, 2009, 84'. **DIRIGIDA POR** James Wong. **CON** Justin Chatwin, Chow Yun-Fat, Emmy Rossum, Jamie Chung, James Marsters, Park Joon.

Las bolas por el piso. Tanto las manga originarias, que cuelgan hace rato como medalla del imaginario "mito del héroe", como las del cine, que si aparece en la adaptación carne y hueso de la creación de Akira Toriyama es de puro turista. O sádico. Alguna vez divertidito (*Destino final*), otras tautológico (ese uno que es *The One*), cuando debía jugarse por el absurdo, anabólico y lanzarrayos universo original, Wong se queda regurgitando héroes recién salidos y egresados de la cajita feliz (empieza con romance y héroe imposible medio a la Spiderman e involucrena en una clase V, por maleducada, malectrita y malnarrada). Que elegido esto, que "Debes ser tú mismo", que abuelos que aparecen, que maestros en tono caricaturesco, que tetas apretadas, chinorris y redonda, que herejías al original; en fin, ni llega a ser una mala película en la que un tipo con el pelo parado se transforma en hombre lobo para pelear con un marciano verde que vivió un milenio encerrado en un jarrón. **JUAN**

MANUEL DOMÍNGUEZ**Ella se fue**

Grace Is Gone

Estados Unidos, 2007, 85'. **DIRIGIDA POR** James C. Strouse. **CON** John Cusack, Shélan O'Keefe, Gracie Bednarczyk.

Ella se fue es una película gris en el menos luminoso sentido del término. Pálidos grises son su fotografía, su realización, su intriga y su dirección de actores. Un tibio gris es su postura política. John Cusack, quien siempre está bien y algunas veces brillante, parece aquí más perdido que su personaje/ente, Stanley Philipps, un oscuro padre de familia, recientemente viudo (su mujer, soldado americana, acaba de morir en Irak en un enfrentamiento), que se debate entre comunicarle o no la noticia a sus dos pequeñas hijas, de ocho y doce años. Ante la imposibilidad de hacerlo en la casa familiar, las lleva en un largo viaje por carreteras, a través de diferentes estados, hasta llegar a un parque de diversiones en Florida, el lugar feliz de la familia. Mientras tanto, no se profundiza ninguna reflexión, ni sobre la banalidad de la guerra, ni sobre la pérdida de un ser amado, ni sobre la extrañeza que produce entrar en la adolescencia, ni sobre la dificultad del diálogo padre-hija, ni sobre nada. **MARINA**

LOCATELLI**Esperando la carroza 2**

Argentina, 2009, 88'. **DIRIGIDA POR** Gabriel Condon. **CON** Luis Brandoni, Betiana Blum, Juan Manuel Tenuta, Andrea Tenuta, Roberto Carnaghi, Lidia Catalano.

Acabemos de una vez con el mito: que uno se ría con algunos chistes de *Esperando la carroza* no implica que ésta sea buena. Yo me río con cualquier cosa, por ejemplo. Y sí, cuando Brandoni decía "tenían sólo tres empanadas", me reía (ya no). Bueno, esta continuación ni siquiera me hizo reír. Planteada como una serie de escenas que van de la astracanada al cinismo, parte de la idea de hacer un film para que nos riamos de los personajes y no los comprendamos en lo más mínimo. Caricatural y arquetípica, pero sin la profundidad del mito, *Esperando...* trata de decirnos que somos ruines, miserables, interesados, locos. Lo hace de una manera tan llana que evade cualquier complejidad. Busca la risa instantánea, conductista; la risa falsa que es apenas una reacción fisiológica y no una conexión intelectual con el mundo que nos rodea por metáfora interpuesta. Su historia es simple y nos aturde con los gritos destemplados de actores librados al ingenio que puedan tener o no las frases en un guión. Un ayuda memoria, finalmente, de cosas que sería mejor olvidar. **LEONARDO M.**

D'ESPÓSITO**Monstruos vs. Aliens**

Monsters vs. Aliens

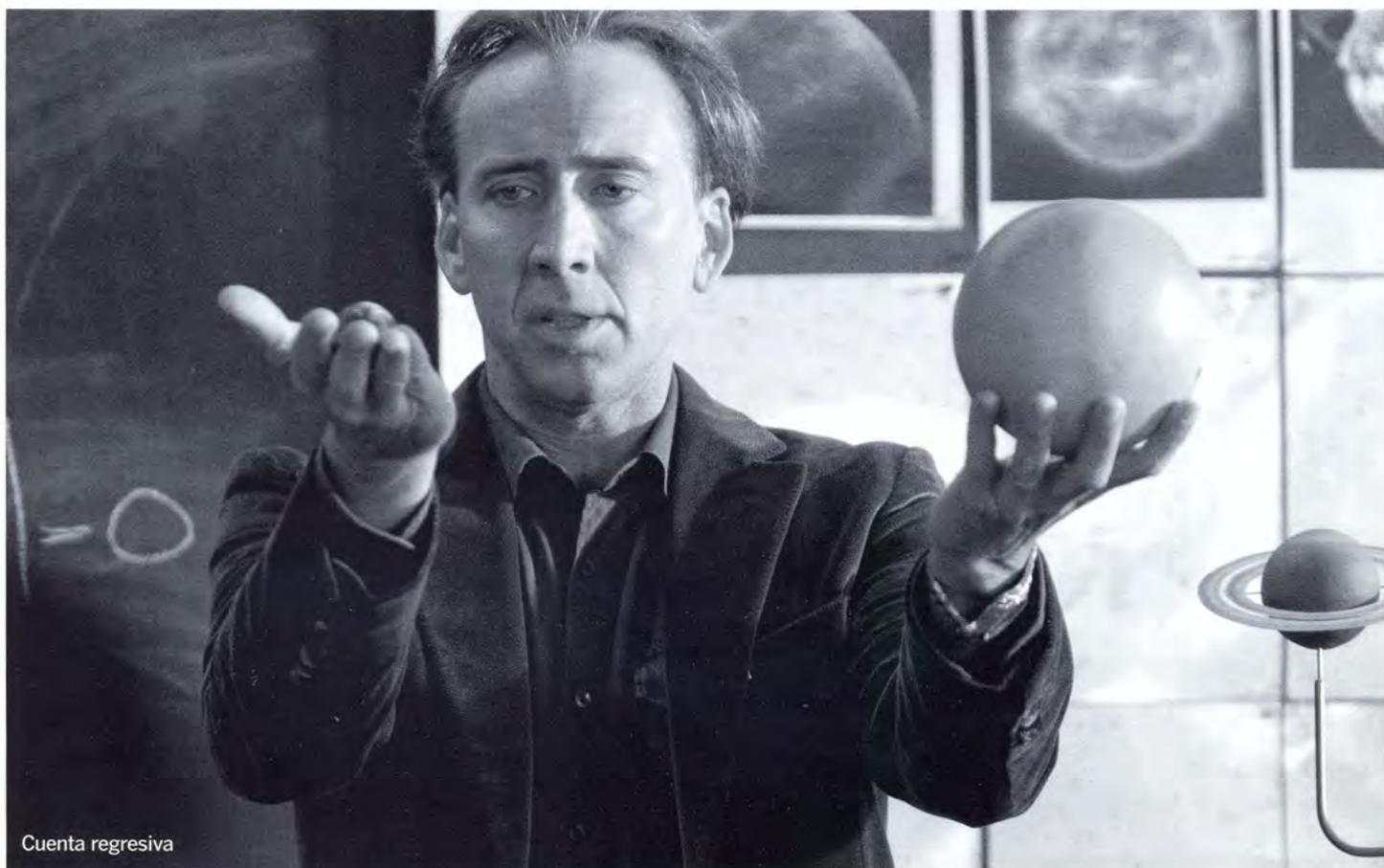
Estados Unidos, 2009, 94'. **DIRIGIDA POR** Rob Letterman y Conrad Vernon. **CON** las voces de Reese Witherspoon, Seth Rogen, Hugh Laurie.

Isantos diseños de personajes, Batman! Hete aquí que, en las tres dimensiones para la que fue originalmente diseñada *Monstruos vs. Aliens*, se hace presente con pisada fuerte un problemita que el cine para niños está transformando en tumor. No tanto la constante y machacada idea de que el tipo de animación debería ser funcional a la ficción en narración y no su mero sostén, cuando no vidriera, sino que las películas se parecen, en un sentido irresponsable, a juegos de niños. ¿En qué sentido? "Ah, ya sé, hagamos una película con personajes que evoquen el terror clase B, algún guiño a la Universal y que jueguen con ciertos códigos genéricos." Perfecto. Personajes dignos de biblioteca hechos. ¿Y después? Después viene una película hecha desde un punto de vista ajeno a ese universo, en la que "todos somos iguales" y en la que, ay, el malo es el gobierno y los monstruos son feos, sucios y felices. **JMD**

Push

Estados Unidos, 2009, 111'. **DIRIGIDA POR** Paul McGuigan. **CON** Chris Evans, Dakota Fanning, Camilla Belle, Djimon Hounsou.

Hola, chicos... ¿Saben que los adolescentes fantasean con tener superpoderes? Ah, sí, bueno... ya sabían. Esperen, esperen... ¿Saben que el gobierno es malo y usa a la gente? Ah, perdón, bueno. Pero... ¿ésta sí! ¿Saben que Dakota Fanning y Chris Evans están en la cresta de la ola como jóvenes con alma de héroes? Ah, cierto... Bueno, *Push* es la mezcla de todas esas cosas, cuatro personas con poderes mentales. El film es una serie de dramones, persecuciones, golpes de efecto y efectos especiales (que sí, golpean con la rudeza de quien los pone ahí para que nos olvidemos de que la película no existe), y vuelta a empezar hasta que se termina. De todas maneras, *Push*, como otras tantas películas sobre adolescentes conflictuados porque pueden hacer cosas que el resto de los mortales no, tiene el don de la sinceridad. Diseñada para una edad mental de diez años, como mucho del cine contemporáneo que desgraciadamente se estrena, trata de bucear en la psique de los pre y pos adolescentes. Pero, al hacerlo, borra toda diferencia entre ambos y establece un modelo de juventud maldito tesoro que suma la libertad de la infancia a la tragedia del adulto sin decidirse ni por el juego ni por el riesgo. Por lo menos los protagonistas son lindos, que es algo al lado de tanto despropósito que aturde desde la pantalla cada vez más pequeña. **LMD'E**



Cuenta regresiva

La montaña embrujada

Race to Witch Mountain

Estados Unidos, 2009, 98', **DIRIGIDA POR** Andy Fickman, **CON** Dwayne Johnson, AnnaSophia Robb, Alexander Ludwig, Carla Gugino, Ciarán Hinds, Tom Everett Scott.

Da para un tango, una cachetada o un *True Hollywood Story*: asistan, por lo mucho que vale una entrada, a la triste balada del hombre mineral (alguna vez llamado en un cuadrilátero de catch o en películas masticables, de esas que hacen globos, The Rock) que resignó su peso específico para convertirse en un mero mortal, en meros cines ATP, en un tal Dwayne Johnson. Ahí anda ahora el ex ferrocarril cinematográfico Roca, en remakes de porquería de culto, yéndola de campeón que corre del FBI, tipo que debe plata y otras pavadas de manual, un manual que ya nadie sabe qué enseña. Ahí está Johnson, medio que de galán con la Gugino (otra que debería justificar el filmico que pisa) y mucho más de niño que medio se encariña (no es de piedra, ya no) con unos niños salidos de un póster de propaganda nazi que son, en realidad, marcianos que hacen flotar en el aire desde una laptop hasta un Scania. Todo bien digitalismo, bien en ralenti, bien familiar (entendiendo a la familia como lo opuesto al nervio), bien desabrido y con un hombre mineral que reniega de su linaje. **JMD**

Los ojos cerrados de América Latina

Argentina, 2008, 83', **DIRIGIDA POR** Miguel Mirra.

Es sabido que el neoliberalismo y el capitalismo, con la privatización de empresas, la venta de tierras fiscales, el incremento de latifundios, el empobrecimiento sistémico, el agotamiento de recursos naturales, la contaminación ambiental y demás modalidades de despojamiento, han estado haciendo estragos desde hace rato en las economías nacionales de los países tercermundistas. Esto es lo que viene a remarcar el documental de Mirra, haciendo un paralelo y tomando pasajes del ya clásico libro de Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina*, intercalándolos con imágenes registradas en México, Paraguay, Argentina y Perú, entre otros, y con entrevistas a víctimas de las políticas saqueadoras de las empresas transnacionales y a pensadores de distintos países, como Adolfo Pérez Esquivel. A pesar de que el tema del documental es un asunto preocupante y vigente, su realización no traspasa la medianía: el formato de sus imágenes, muchas veces de archivo, sumado a gente hablando no le aporta ninguna singularidad y su estética lo acerca más al informe televisivo que al cine. **ML**

Rápidos y furiosos

Fast & Furious

Estados Unidos, 2009, 107', **DIRIGIDA POR** Justin Lin, **CON** Vin Diesel, Paul Walker, Michelle Rodriguez, Jordana Brewster, Laz Alonso, Gal Gadot.

No entiendo cómo es que Vin Diesel sigue filmando: no sólo es inexpresivo (cualidad que en el cine podría agradecerse), también es incapaz de transmitir emoción alguna, de pronunciar una frase con la cadencia adecuada y hasta de realizar determinados movimientos, dado el nivel de inflamación *esteroidal* de cada uno de sus músculos. Así que no me vengan con "¡qué bueno que a esta entrega regresa el dúo central original!". *VD nunca* es buena noticia. Una vez más, fierros, chicas lindas, musculosos, carreras y una historia de venganza (la de la muerte de la chica *VD*, asesinada por traficantes de droga). Sólo unos pocos momentos de persecución se salvan en esta producción algo berreta en la que sorprende lo inadecuado de la banda sonora, con la música incidental empastada, a un volumen que hace casi incomprensibles los diálogos (que parecen doblados: ¿será que *VD* no puede recordarlos?) y choques y explosiones siempre unos decibeles por debajo de lo que deberían, dando mayor irrealidad a los pretendidos prodigios digitales. **FJL**

DE UNO A DIEZ LOS ESTRENOS DEL MES SEGÚN LOS CRÍTICOS

| | ÁLVARO ARROBA | JORGE AYALA BLANCO, El Financiero, México | NAZARENO BREGA El Amante | LEONARDO D'ESPÓSITO El Amante | JAVIER DIZ Los inrockuptibles | HERNÁN FERREIRÓS FM Rock & Pop | SCOTT FOUNDAS L.A. Weekly, EE.UU. | ROBERT KOEHLER Variety EE.UU. | DIEGO LERER Clarín | HUGO SÁNCHEZ subjetiva.com | JOSEFINA SARTORA Le Monde Diplomatique | PROMEDIO |
|--------------------------|---------------|---|--------------------------|-------------------------------|-------------------------------|--------------------------------|-----------------------------------|-------------------------------|--------------------|----------------------------|--|----------|
| Belle toujours | 9 | 9 | 9 | 9 | 7 | 6 | 9 | 10 | 7 | 8 | 9 | 8.36 |
| Entre los muros | 7 | 8 | 10 | 9 | 7 | 9 | 6 | 3 | 9 | 8 | 8 | 7.64 |
| Z32 | 5 | 8 | | 9 | | | | | 7 | | 8 | 7.40 |
| Nunca es tarde para amar | | 7 | 6 | 7 | | | 8 | | 7 | | 8 | 7.17 |
| El telón de azúcar | | 6 | | 5 | | | 8 | 9 | 6 | | 7 | 6.83 |
| El asaltante | | 7 | | 7 | | | 4 | 4 | 8 | 8 | 7 | 6.43 |
| Duplicidad | | 5 | | | | 6 | 8 | | | 6 | 6 | 6.20 |
| Iron Maiden. Flight 666 | | 5 | | | 7 | | | | | | | 6.00 |
| La teta asustada | | 7 | | 1 | | | 9 | 8 | 4 | | 7 | 6.00 |
| Historias breves V | | | | 6 | | | | | 5 | | | 5.50 |
| Rumba | | 5 | | 6 | | | | | 7 | 4 | | 5.50 |
| Luciernagas en el jardín | | 5 | | | | | | | | 6 | 5 | 5.33 |
| Monstruos vs. Aliens | | 5 | | 4 | 6 | 6 | | | | 5 | | 5.20 |
| Agente internacional | 2 | 7 | 7 | 9 | 6 | 5 | 2 | 1 | | | | 4.88 |
| La montaña embrujada | | 5 | 3 | 5 | | | | | | | | 4.33 |
| Rápidos y furiosos | | 4 | | 5 | | | | | 4 | | | 4.33 |
| Cuenta regresiva | | 6 | | 4 | | 3 | | | | 4 | | 4.25 |
| Visita inesperada | | 7 | | 6 | | | 2 | 2 | 4 | | | 4.20 |
| El niño pez | | | | 1 | 4 | 6 | | 1 | 7 | 5 | 5 | 4.14 |
| Por fin viuda | | 5 | 3 | | | | | | | 2 | 4 | 3.50 |
| Push | | 5 | | 4 | | 3 | | 2 | | | | 3.50 |
| Ella se fue | | 7 | | 1 | | | 1 | 2 | 5 | | | 3.20 |
| Dragonball evolución | | | 4 | 1 | | 3 | | | | | | 2.67 |
| Esperando la carroza 2 | | | 1 | | 1 | | | | 2 | 2 | | 1.50 |

REVISTA **EL AMANTE CINE** PROMOCIÓN ESPECIAL*

DOS REGALOS ESPECIALES PARA LOS CINÉFILOS DE LA ARGENTINA

Si todavía no te suscribiste a la revista, podés recibir en tu casa los **dos regalos** y los **próximos doce números de EL AMANTE** por un único pago de \$160.



1 Con el primer número de la suscripción te mandamos **un DVD** especialmente elegido por nuestros redactores. Consultá el listado.

2 Con el segundo número te mandamos **un libro** a tu elección (Wenders o Scorsese).

Escribinos a amantecine@interlink.com.ar o llamanos al **(011) 4952-1554** para averiguar las formas de pago y el listado de las películas disponibles. Ya podés pagar con tarjeta de crédito Visa, Mastercard o American Express visitando www.elamante.com

OFERTA POR TIEMPO LIMITADO

***EXCLUSIVA PARA NUEVOS SUSCRIPTORES RESIDENTES EN ARGENTINA**

Conquista de lo inútilWerner Herzog
Editorial Entropía

Mother nature's son

“Por motivos que me son desconocidos, no me fue posible siquiera leer los diarios que escribí durante mi trabajo en la película *Fitzcarraldo*. Hoy, veinticuatro años más tarde, me resultó fácil, aun cuando técnicamente no fue sencillo descifrar la propia letra, que en aquel entonces estaba reducida a un tamaño microscópico. Estos textos no son un informe de filmación –apenas si se la menciona–, y diarios son sólo en el sentido más amplio: son otra cosa, más bien paisajes interiores, nacidos del delirio de la jungla. Pero tampoco estoy seguro de eso.” Werner Herzog, enero de 2004.

Así abre *Conquista de lo inútil*, pateando garganta adentro

la fuerza del cine de Herzog, el aventurero, el terrestre, el lunático, el que hace rato demostró que si hay algo extraordinario en cualquier cine, es el miedo. Y la ansiedad. No por nada sostiene que la imagen de ese barco en una montaña de *Fitzcarraldo* se había prendido “con la descabellada furia de un perro que ha hincado los dientes en la pierna de un ciervo ya muerto y sacude y tirona al venado caído de modo que el cazador abandona la tarea de calmarlo”. De esa misma forma, hasta el tuétano del delirio, de lo afiebrado, de la duermevela, se lee *Conquista de lo inútil*, comprobando a cada hoja, a cada letra, a cada entrada, a cada desventura en Perú, en la casa de Coppola o en Los Ángeles que Herzog es un salvaje, en el sentido más *Un mundo feliz* posible. Es que el cine de Herzog, con *Fitzcarraldo* como mascarón de proa de una filmografía/arca de Noé en la que Herzog seleccionó y salvará fragmentos del mundo, de lo

inmundo, de lo posible e imposible (aunque siempre lo filmado no sea otra cosa que un real, algo que existe), es, antes que una ventura en la naturaleza, una forma brutal, maleducada y desesperada de comprender que lo que nos rige, lo que los rige (a Herzog, a Klaus Kinski, a los indios en la selva) no es otra cosa que el caos, la arbitrariedad. Pocos cines y libros demuestran tan fácilmente que esto que llamamos día a día no es otra cosa que un invento más. Herzog lo sabe, sabe que “los muertos arrastran a los vivos” y que en Camisea una cucharada de veneno vale una mujer de por vida y que los ejecutivos de Hollywood soñaban con filmar su quijotada en un set. Sabe que aquello que vale una vida varía acorde a la tierra que se pisa. Y su patria es el cine. Lo sabe hasta la médula, y hace –sólo escribiendo el diario de una utopía– de este planeta cientos de posibles. No hay frontera en el cine de Herzog, ni para *Conquista de lo inútil*, y si la

Conquista de lo inútil
Werner Herzog
(Diario de filmación de Fitzcarraldo)

.apostillas



entropía

hay, tiene que ver, otra vez, con el temor, pero no uno que agazapa, sino el generado por la incomprensión, por la no razón, por sentirse constantemente cayendo al vacío. Herzog hace del cine, y de las letras, un lugar por donde todo se resignifica, donde su ansiedad transforma la vida, su vida, en una bestia que sólo puede domesticarse, si es que lo hace, en esa jaula que le representa el cine. **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**

Nuevo Cine Argentino: de Rapado a Historias extraordinarias

Agustín Campero

Colección “25 años. 25 libros”, Biblioteca Nacional - Universidad Nacional de General Sarmiento, \$12

Nombres propios

Entre otros varios efectos, el Bafici tiene la virtud de, con cada nueva edición, generar una intensidad de debate y discusión en torno al cine argentino (o al Nuevo Cine Argentino, mejor decir) que trasciende al festival y que difícilmente, durante el resto del año, pueda repetirse. Salvo unas pocas excepciones, las películas que importan encuentran en el festival porteño su plataforma de lanzamiento (no sólo internacional), y la cosecha de cada año es la que activa un debate que

puede ser brillante, académico, hueco, malintencionado, optimista, resentido, agudo o todo lo contrario, pero que ahí está, puntual, cada año, de abril en adelante. Así las cosas, no es raro que dos de los ocho capítulos de *Nuevo Cine Argentino: de Rapado a Historias extraordinarias*, el nuclear libro de Agustín Campero, lleven al Bafici en sus títulos: el capítulo IV se llama “El boom del Bafici” y el VIII, “El X Bafici”. Colocándole esos paréntesis a la breve pero apasionante historia del cine argentino producido del debut de Martín Rejtman a esta parte, Campero va de los orígenes a la absoluta actualidad (notable para un libro de estas características), y lo que promete su título está cumplido de manera rigurosa en las páginas del libro.

“Breve pero apasionante” se lee en el párrafo anterior, y esa definición le cabe al NCA pero también a este libro, que cubre el arco de obras y directores y situaciones coyunturales que es necesario cubrir con generosidad, datos y análisis, pero que además se despegas de varios de los debates en curso por su apasionado uso del nombre propio y de la mirada sobre lo que ese nombre es capaz de generar. No es un libro pomposo, ni académico, ni mucho menos generalista: es transparente a la hora de tomar partido, no contiene trampas, ardidés ni mucho menos refugios para la hipocresía, y avanza siempre con los ojos abiertos. No es lo más recomendable definir algo por lo que no es, por la negativa, pero en determinadas circunstancias el

método ayuda, y este libro puede ser vibrante pero jamás es condescendiente: señala malas cosechas, malas películas, malas políticas, y lo hace con argumentos claros y concisos.

Suele emplearse, para denotar al NCA, esa muletilla según la cual sus películas no encuentran un público, frase que es repetida sin apreciar el cuadro completo, ése en el que juegan actores nuevos todo el tiempo y viejas prácticas se esfuman y no son repuestas. Este libro consigue hacer zoom desde diagnósticos macro hasta la canción de un film, desde un decreto hasta un actor, para demostrar que el lugar común hace agua: el Nuevo Cine Argentino encontró su público en Agustín Campero, el mejor espectador posible.

MARCELO PANOZZO

CORREO

DISPAREN SOBRE EL AMANTE

ESCRÍBANOS A
Lavalle 1928
C1051ABD, Buenos Aires
Argentina

POR E-MAIL
amantecine@interlink.com.ar

POR FAX
(011) 4952-1554

Qué lindo ir al Bafici...

Gente de *El Amante*:

Luego de muchos obstáculos (me enteré de que el viaje lo hacía en menos de una semana porque el festival no era en mayo como pensaba, que tenía tres días para pagar el viaje, que no estaba en la ciudad y no tenía quien me pague, que la inscripción, que mi vieja y un larguísimo etcétera), pude subir al colectivo y gritar dentro de mí "¡¡SÍ, VOY A MI PRIMER BAFICI!!", con mucho entusiasmo de volver a esa ciudad y de estar en un festival importante, el primer festival (por supuesto, espero que no sea el último) de todos. En fin, llegué y de todo lo que había anotado para ver, no vi nada (que *La maman et la putain* duraba tres horas o más, que *La Frontière de l'aube* no creía que me fuera a gustar por parecer Nouvelle Vague, y así), entonces terminé yendo a lo que podía por el horario y las funciones gratis para estudiantes, salvo la única excepción de *Sita Sings the Blues* (¡GRACIAS, DIEGO! por poner esa imagen en tus recomendaciones, que me obligó a ver esa hermosa película).

Después de salir de la primera película que vi (*No puedo vivir sin ti*, muy buena para empezar, pero en la música la pifiaron mal un par de veces), salí por las laaargas escaleras del Hoyts y, luego de dudar, bajé un piso más para salir y darme con que estaba Diego Trerotola hablando con alguien. Casi shockeado, me acerqué igual, y para dar pie le pregunté qué sabía de *Un hombre aparte* (porque tenía la entrada comprada), y entre frase y frase, me doy con que él estaba hablando con... ¡Jaime Pena! Sorprendido (es que volvió el shock) de verlo en Buenos Aires, lo saludé y le volví a decir (ahora en persona) que me encantan sus columnas y a preguntarle cómo hizo en el programa de *EA* para que pareciera que estaba al lado del reloj del Abasto. Luego de la linda experiencia y camino a donde estaba parando, me iba acordando de la famosa declaración "...yo hace 20 años que no uso nada (abajo)", y de que un día del año pasado me reía poniendo cada media hora TN, porque en

los titulares cuando decían que aprobaron algo parecido a la unión civil homosexual (o eso, no sé) aparecía él parándose y gritando en primera fila como si festejara un gol de la Selección. Lo vuelvo a encontrar otra mañana (MUCHAS GRACIAS por la gauchada del domingo) y a la misma función se dirigía alguien que me resultaba familiar pero no me terminaba de cerrar. Era Jorge García, y yo dudaba porque como le decían "el hombre del sombrero" pensé que era un sombrero más extravagante que el gorro que usa, y a la salida los veía desde el stand con Marcelo Panozzo (ahora casi no veo tele y la única vez que vi *Duro de almorzar* me di con que te uniste al programa, esa única vez fue muy bueno volver a escuchar tu humor), al que me crucé el domingo a la mañana (se nota que Martín Cerrizuela el año pasado no lo vio a él y se sorprendió con Trerotola) cerca de una librería del shopping. Me hubiera gustado cruzarme con Javier Primicias Porta Fouz, para ver (si sigue teniendo) esas chames (entiéndase: mechas) y para saber si sus anteojos son iguales a los míos o muy parecidos. También, a metros del Espacio Bafici, vi a Agustín Masaedo (che, ¿se puso a comer el año pasado, que no hicieron programa, o antes hacía la gran Susana de usar slim camera?) con el "¿no será mucho?" bolsito de *EA*.

El último día en Buenos Aires decidí pasear por el viejo barrio (San Nicolás) y, con ganas de conocer el edificio o la escuela, fui a comprar un número atrasado de la revista (el 100). Luego de subir las escaleras, me atendió una chica muy simpática (una pena no haber podido conocer a Cecilia Vera) y, como en esas revelaciones que hay en las películas, la mía fue darme cuenta de que el escritorio de ella era donde Noriega hacía las presentaciones en la primera temporada del programa, con los estantes llenos (no sé bien de qué) y el gran cartel de *El Amante* en negro y amarillo, además de que fue una sorpresa ver los otros estantes con TODOS los números de la revista. Lo que sí, es muy pesada la puerta de

vidrio que tienen.

Y sí, puede sonar a pelotudeces lo que conté (o más bien, les sonará), pero uno, a la distancia, a más de mil kilómetros, en Tucumán, no sabe o no se imagina cómo son las cosas allá, si se conocen todos porque la ciudad es tan chica como acá, o el ambiente, o etcétera. Me llamó la atención, por ejemplo, que Filipelli, Diz, Lingenti y creo que Villegas figuraban en los agradecimientos de *Todos mienten* o *Excursiones*.

En fin, me llevo todos buenos recuerdos del primer Bafici (esperaba que programaran *Historias extraordinarias*, pero recién cuando volvía me enteré de que estaba en el Malba), de las sólo ocho películas que vi (salvo *Old Joy* y la excesiva experimentación de *Mami te amo*, pero un humor increíble el que había) y de esos cinco días en la Capital Federal. Además de la expectativa de que se repita

Saludos.

FACUNDO CRUZ

PD: Que me disculpe la secretaria que me atendió por la cara de orto, era mucho el cansancio acumulado. Y cualquiera lo que hicieron los del festival con *Shara*.

Bafici 11

Hablando de las vías: "Pero la gente del interior puede seguir participando de los concursos del Instituto a nivel regional", decía Liliana "I Know Where I'm Going!" Mazure en la mesa redonda propuesta por el INCAA en el Bafici 11, y la pared invisible e impenetrable de la gran capital una vez más se levantaba poderosa como la bersuitera voz en off (a la "Porteño de ley" pero *low profile*) con que Pablo Agüero ponía distancia a esas delicias humanas en exilio en 77 *Doranship* con las letanías de un lugar a olvidar o no. Hermoso film. Pura industria del corazón, y, hablando de industrias (hablar de industrias en un país que sufrió una desindustrialización sistemática generalizada, realizada también ante nuestras propias narices, me resulta chistoso), olvidables fueron los seminarios de Metrovisión

"D.I. = Digital e Independiente" (no fue unos de los disertantes que se ocupaba de una parte sustancial del seminario y el proyector "no funciona, pero sigamos igual") y el de Cinecolor "Intermedio Digital", en el que lo intachable de su contenido no estuvo en lo grotesco sino en la desafortunada frase de uno de los disertantes, que dijo "las puertas igual están abiertas, pero no tanto", cuando le realicé una pregunta maliciosa cargada de digitalidad a una empresa a la que el tiro del final (en 35mm) no le salía al término del seminario por un problema (obviamente) ajeno a ellos. Desde los países industrializados vino lo mejor de la industria: "Herramientas para un buen pitching" y "Festivales internacionales de cine". La mesa redonda "¿Cómo se hace la primera película?" fue una sumatoria de opiniones que decían, medio grito atragantado y medio orgullo bien ganado, algo así como: "¡Como pude, la hice!". Antes que todas las otras charlas preferí películas, pero no haber podido ver a ese húngaro criminal de Vilmos Zsigmond (que creo que estuvo; si no fue así, volveré a vivir) me mató.

De lo otro, sólo puedo nombrar el libro de Tarruella (¡qué personita luminosa!), la última de Albert Serra y Albert Serra, *Tulpan*, el búho de Lisandro, *Shirin*, *Nucingen Haus* (gran película de don Raúl; Koehler sentado en la butaca de atrás perforó la mía con un golpe a pura valentía, ¿o fue Quintín?), ambas de Pinkaew (el plano secuencia de *Tom yum goong*;

sólo esto digo, presten atención, EL PLANO SECUENCIA), los camisas negras del espacio Bafici (esperaba encontrarme ahí dentro con Berlusconi, pero no) y, en el reverso de esto último, el beso a Juana Molina.

MARTÍN CERRIZUELA

Sobre el cine para niños niños, niños adultos o adultos niños (*Coraline* en las salas de estreno, *Barbe Bleue* en el Bafici)

Gente de El Amante:

"Porque en el universo del deseo infantil (...) el terror es necesario (de allí que esté en desacuerdo con la crítica de *Clarín*, que desaconsejaba el film para los más chicos, cuando son ellos, precisamente, los que juegan al terror y la violencia desatadas cuando usan sus autitos y muñecos (...))", escribe Leonardo D'Espósito.

"Si se les vuelve difícil a los críticos frequentadores de clasificaciones determinar la edad a la que está destinada *Coraline*, es porque ahí está parte de su fuerza, de su indocilidad como objeto, incluso de su salvajismo y de su pretensión", dice Sergio Wolf. "*Monkeybone*, (...). Fue un gigantesco desastre comercial. Algunos dijeron que no se sabía 'a qué público apuntaba'", suma Porta Fouz.

Acabo de leer los artículos del último número sobre la última de Selick, y creo que el tema de los supuestos destinatarios de este tipo de cine da hasta para un dossier.

Sin pretender zanjar cuál es el tipo de público para una película como *Coraline* (o como

Babe 2, ¿la recuerdan?), quiero aportar un poco más de gozosa confusión al respecto con estas líneas acerca de *Barbe Bleue*, de Catherine Breillat (vista en el Bafici), y el cuento infantil que obra como su génesis.

¿"Barbazul" es una historia para chicos? Debería, ¿no?, si es parte del acervo cultural infantil de todos los tiempos y, además, lo escribió Perrault, el de Caperucita y el Gato con Botas...

Un aristócrata de fiero aspecto vive en su hermoso castillo; a medida que se va casando, va asesinando brutalmente a sus esposas, cuyos cadáveres sanguinolentos conserva en una habitación de vedada entrada. Hasta que la última consorte desafía la prohibición, es descubierta y, cuando su destino parece repetir el de sus antecesoras, llega ayuda, matan al sádico y colóran colorado.

Respuesta: Sí es para chicos.

Éste y otros eran cuentos muy populares en el siglo XVII y, a la vez, se basaban en mitos o habladurías acerca de sucesos y personas que acaso habían existido. Solían pasar de folklóricas versiones orales a la letra escrita. Y atraían y asustaban.

La hipocresía de nuestra época, como también la corrección política, consideran a estos relatos violentos y perversos, obturándolos a favor de otros; pero la realidad es que la violencia y la perversión para niños está socialmente aceptada y estatuida hoy en la tele, y en plan "canilla libre".

Es en parte por eso que actualmente muchas adaptaciones de estos cuentos –sean lite-

rarias o cinematográficas– presuponen chicos tempranamente neurotizados que, para no impacientarse, deben recibir historias atravesadas por la epilepsia del zapping.

Shrek, en ese sentido, es un paradigma insoportable: revoltijo de todos los cuentos conocidos, referencias a todo el universo audiovisual, velocidad de montaña rusa, frases de *stand up comedian* en boca de todos los personajes, etcétera.

Lo que pone en escena *Barbe Bleue* es la casi olvidada seducción gradual que portan esos cuentos al ser leídos con sus propios, pausados tiempos, y su poder para adormecer o atormentar. Y lo hace a través de dos hermanitas que juegan en un altillo, donde la menor –adorable, presumida, punzante– va leyendo y asustando a la mayor.

Por otro lado, y en paralelo, también despliega la historia narrada en "Barbazul", con una estética que me recordó un poco la de *Piel de asno*, de Jacques Demy.

Respecto de Catherine Breillat, ya en el Bafici anterior podía comprobarse en *Une vieille maîtresse* (con una pequeña ayudita de Asia Argento), que era más que la directora de aquel moderadamente exitoso film erótico llamado *Romance*. Sabe contar historias con personajes fuertes y dónde poner la cámara.

Además, toma riesgos, porque... ¿cuál es el público *target* para esta obra?

¿*Barbe Bleue* es una película para chicos?

PABLO TASKAR

| | | |
|---|--------------------------|---|
| RENTA DE OTRAS PELICULAS | | |
|  | ESTO ES CINERAMMA |  |
| www.estoescineramma.com.ar | | |
|  Lambaré 897 (Sarmiento 4600) Almagro.10 a 22 hs. Domingos cerrado.    | | |

JORGE PRELORÁN

1933-2009

Más allá de la valoración que se haga de su obra, puede considerarse a Jorge Prelorán como un auténtico precursor de la pléyade de documentalistas de distinta laya que hoy pululan en nuestro cine. Nacido en Buenos Aires, hijo de madre estadounidense y padre argentino, luego de abandonar la carrera de arquitectura estudió cine en la Universidad de California, de donde egresó en 1961. Con el subsidio de distintas fundaciones y universidades realizó, durante casi cuatro décadas, una prolífica obra documental de carácter marcadamente antropológico, constituida principalmente por cortos y medimétrajes, obra en la que siempre trabajó en solitario y por fuera de los circuitos tradicionales, encargándose prácticamente de todos los aspectos. Los protagonistas de las películas de este obstinado investigador de las costumbres y elementos folclóricos del interior del país fueron casi siempre personajes, como él, solitarios y entregados, con dedicación a su trabajo, aunque el director tampoco descartó la descripción de la vida de diferentes comunidades argentinas y latinoamericanas. Su necesidad de conocer en profundidad a los ambientes y protagonistas de sus films le permitió no sólo recorrer el país, sino también convivir durante largas temporadas con muchos de esos personajes antes de filmarlos. La progresiva politización de su obra lo obligó a exiliarse en 1976 en los Estados Unidos, donde cumplió funciones docentes hasta 1994. Entre sus obras más destacadas, cabe recordar *Hermógenes Cayo*, *Cochengo Miranda*, *Luther Metke at 94*, que fue nominada al Oscar, *Castelao* y la miniserie para televisión *Patagonia, en busca de su remoto pasado*, tal vez su trabajo más ambicioso. *Mi tía Nora* (su solitario trabajo de ficción), realizada en Ecuador en 1982, fue la única película suya estrenada comercialmente. Aquejado de una prolongada enfermedad, que lo

llevó a la muerte en su casa de Los Ángeles, estuvo alejado de la actividad en los últimos años, pero su figura continuó siendo referencia para muchos jóvenes documentalistas de nuestro país y Latinoamérica.

JORGE GARCÍA

MARILYN CHAMBERS

1952-2009

Marilyn Chambers acababa de cumplir apenas veinte años cuando comenzó a ser reconocida a lo largo y a lo ancho del territorio norteamericano como la chica Ivory. La prestigiosa marca de jabón en polvo la había contratado como la cara visible para sus afiches en la vía pública; sosteniendo en sus brazos a un immaculado bebé de ojos azules y sonriendo a cámara como sólo una madre puede hacerlo, la muchacha era el reflejo vivo del slogan elegido para la ocasión: "99,44 % pura". Apenas algunos meses después, los hermanos Mitchell, nada lentos y poco perezosos para los negocios, invertirían la frase y mostrarían a Marilyn, protagonista de su película *Behind the Green Door*, como una muchacha impura en un 99,44%. Son varios los momentos de antología de ese clásico de la edad de oro del porno, pero nada puede compararse a la primera secuencia en el club privado. Es una de las más extraordinarias escenas de sexo de la historia del cine, en la cual Chambers realiza un verdadero *tour de force* actoral: luego de unos cinco minutos de crescendo sexual, la joven hace explotar la pantalla con un orgasmo descomunal que se siente real y sincero, absolutamente alejado de la prototípica sobreactuación de las *porn stars*. El encuadre elegido por los realizadores para ese último minuto antes del clímax es, contra cualquier previsión genérica, un primer plano del rostro de la joven. Así comenzaba la carrera de una de las más carismáticas y talentosas actrices porno de la historia, que incluso se dio el lujo de trabajar bajo las órdenes de David Cronenberg

en su film *Rabia*. Allí, el canadiense reinvierte su rol de receptáculo para hacerla penetrar a cuanto hombre se le cruce en el camino con su pulsante órgano axilar. Pero su rol más conocido, aquél que hizo de Chambers sinónimo de insaciabilidad sexual, es el de Sandra Chase, la mujer que decide abandonar su frustración sexual para embarcarse en una serie de variopintos encuentros amorosos. *Insatiable* (1980) marca además el fin de la era del porno rodado en 35mm y con ínfulas de arte dramático. La secuencia final de ese film, un sueño húmedo habitado por el enorme John Holmes, dispuesto a hacer desaparecer su centro de atracción personal en la boca de Chambers, es la contracara de la imagen de la caja de jabón, la pesadilla de las feministas antipornografía. Con su muerte temprana a los 57 años desaparece un ícono de la pornografía que nunca abjuró de su rol de *performer* sexual. Marilyn Chambers seguirá siendo la imagen del orgullo porno.

DIEGO BRODERSEN

BETSY BLAIR

1923-2009

Nacida en Nueva York como Betsy Boger, desarrolló una breve carrera teatral antes de debutar en la pantalla en 1947. Con una filmografía no demasiado prolífica en la que abundan los papeles secundarios y con interrupciones en su carrera por haber sido colocada en las listas negras del macartismo, cabe destacar, sin embargo, sus dos protagónicos: el de la sobrevalorada *Marty*, de Delbert Mann, por la que fue nominada al Oscar y premiada como mejor actriz en Cannes, y el de *Calle mayor*, lúcida mirada sobre la represión moral y sexual en los años del franquismo, del español Juan Antonio Bardem. Casada primero con Gene Kelly y luego con Karel Reisz, sus últimos años los vivió en Londres con su tercer marido, un físico que nada tenía que ver con el cine. JG

LLOREN, CINÉFILOS, LLOREN...



GALERÍA CORRIENTES ANGOSTA Local 31-33 Av. Corrientes 753 y Lavalle 750
De Lunes a Viernes de 11 a 20 y los Sábados de 11 a 16 - O llamá al 4326-4845.

SIEMPRE LIBRE

El relato descarnado de vuestras vidas...

Conducen: Francisco Abelenda y Clara Abelenda



Martes 21 HS 94.7 FM RPLM
RADIOPALERMO

MAURICE JARRE

1924-2009

A sí como en los tiempos de cine clásico los nombres de Max Steiner, Frank Waxman, Alfred Newman o Miklós Rózsa están indisolublemente ligados a las bandas de sonido de esa época, es imposible desligar después de 1960 la figura del francés Maurice Jarre de la música compuesta para el cine en las últimas décadas. Nacido en Lyon y padre de Jean-Michel –popular compositor de música para sintetizadores–, Maurice fue director musical del Teatro Nacional Popular de París antes de dedicarse a la composición para el cine. Sus primeros trabajos en los cincuenta fueron para cortos de Alain Resnais y Georges Franju, pero pronto pasó al largometraje desarrollando una prolífica carrera abundante en nominaciones y premios. Con tendencia a darle preeminencia a las cuerdas en sus trabajos, no desdeñó, sin embargo, la experimentación con ruidos y sonidos. Como es imposible reseñar la enorme cantidad de trabajos de Jarre para la pantalla, nos quedaremos con sus colaboraciones para David Lean en *Lawrence de Arabia*, *Doctor Zhivago* y *Pasaje a la India* que le permitieron ganar sendos Oscar. **JG**

RON SILVER

1946-2009



Nacido en Nueva York como Ron Zimelman e hijo de inmigrantes judíos, se graduó en la Universidad como especialista en la cultura china. Luego de su paso por el Herbert Berghof Studio y el Actors Studio, debutó en teatro en 1971 y en la pantalla recién en 1976. Ganador de algún importante

premio teatral, en sus trabajos cinematográficos se destacó por su intensidad expresiva y la ductilidad de sus interpretaciones. Si tuviera que elegir entre sus actuaciones, me quedaría con dos: la del atribulado hijo desesperado por complacer a su madre agonizante que desea conocer a Greta Garbo antes de morir en *Los caprichos de Estela* (horrible nombre local de *Garbo Talks*, subvalorada comedia dramática de Sidney Lumet) y el del sagaz abogado defensor del siniestro Claus von Bulow en *Mi secreto me condena*, de Barbet Schroeder. Hay que decir que, además de actor, Ron Silver fue un importante activista político a favor de distintas causas liberales y que fue un notorio defensor de los derechos de los actores, algo que lo llevó a presidir la Actors' Equity Association. **JG**

NATASHA RICHARDSON

1963-2009

La prematura muerte en un absurdo accidente de esta joven y talentosa actriz –hija de Vanesa Redgrave y Tony Richardson, uno de los directores fundacionales del llamado *Free Cinema* inglés– nos ha privado de una figura con todavía mucho para dar, tanto en el cine como en el teatro. Nacida en Londres, estudió en los principales centros dramáticos de su ciudad natal y, muy joven, obtuvo los papeles de *Hamlet* y *Sueño de una noche de verano* en el London Vic y protagonizó con su madre y su tía Lynn Redgrave la aclamada versión de *Tres hermanas*, de Antón Chéjov. Su debut en cine se produjo en 1984 y, aunque no había protagonizado hasta el momento papeles deslumbrantes, mucho se esperaba todavía de ella. **JG**

FOLKE SUNDQUIST

1923-2009

El estreno generalmente puntual de las películas de Ingmar Bergman provocó que en

nuestro país se conociera a una pléyade de excelentes actores suecos, varios de ellos con posibilidades de estar entre los mejores del mundo. Bien, hay que decir que Folke Sundquist, aun habiendo trabajado con el gran director en un par de películas en roles secundarios, no entra en esa categoría. Con una trayectoria cinematográfica no demasiado prolongada (dejó la pantalla en 1968), aun cuando desarrolló luego una abundante carrera teatral, este actor tiene la particularidad de haber participado de una de las películas suecas no bergmanianas más exitosas en nuestro país, *Un solo verano de felicidad*, de Arne Mattson, que presentaba algunos audaces semidesnudos de Ulla Jacobsson. Debutó en el cine con una extraña coproducción sueco-argentina, *Primavera de la vida* (1952, también de Arne Mattson), de la que se dice que el realizador sólo estuvo en el rodaje, desapareciendo a la hora del montaje y la posproducción, que quedaron en manos de personal de nuestro país. **JG**

TULLIO PINELLI

1908-2009

Nacido en Turín en el seno de una familia de la nobleza y abogado de profesión, ha muerto, ya centenario, Tullio Pinelli, quien desarrolló una carrera como guionista a lo largo de más de cuatro décadas dentro del cine italiano, con trabajos para diversos directores reconocidos como Pietro Germi. Sin embargo, su aporte fundamental fue con Federico Fellini (fue sin duda su guionista preferido), ya que participó en varios de sus títulos fundamentales desde la inicial *El jeque blanco* hasta *La voz de la luna*, su último trabajo, pero también en *Los inútiles*, *La strada*, *El cuentero*, *Las noches de Cabiria*, *La dolce vita* y *Ocho y medio*, y no agotamos los títulos en que participó con el gran director. Una de las figuras fundamentales en su terreno dentro del cine italiano que, además, a los 90 años se convirtió en novelista. **JG**

Consultoría de Guiones y Proyectos Cinematográficos

Juan Villegas guionista - director - productor

juanmanville@gmail.com

BAFICI 11 2009



Excursiones

Argentina, 2009, 80'.

DIRIGIDA POR Ezequiel Acuña.

Hace seis o siete años recibí en la revista un sobre dirigido a mí con un VHS adentro. Sin esperanzas me lo llevé a casa. A la noche, me sentía mal, estaba muy resfriado, no podía dormir. Me acordé de que tenía ese video y decidí ver los primeros minutos de manera tal de verificar rápidamente que se trataba de un bodrio, de algún esfuerzo amateur que no ameritaba mayor atención.

La primera imagen del video me impactó. Era un muchacho en una pileta, sumergiéndose en el agua. Era fácil comprender que se trataba de una película de verdad. No pude parar de verla hasta el final. Terminó y la volví a ver otra vez, sin interrupciones. Se trataba de *Nadar solo* y el remitente del sobre indicaba que me la había mandado un tal Ezequiel Acuña.

El sentido de relatar esta anécdota un tanto irrelevante es doble. Por un lado, contar la felicidad del crítico de cine que muy esporádicamente puede encontrar algo valioso de la nada, casi como topándose con una joya caminando por la calle. El otro, más importante, es describir una característica esencial de Acuña: su soledad, su independencia sin manifiestos, derivada puramente de su forma de ser. Había aparecido como de debajo de una piedra, sin referencias. Nadie lo conocía, y su forma casi guerrillera de salir al mundo eran esos sobres que tanto yo como otros críticos habíamos recibido esa semana. La conmovedora historia de *Nadar solo*, su fragilidad, hacía sintonía perfecta con esa aparición *indie* extrema; era inevitable pensar que el tal Acuña era un personaje posible de su película.

Conocerlo personalmente fue otro viaje a lo inesperado. Simpático, desarrapado, hincha obsesivo de Chacarita, noble y bueno, ciclotímico y encantador, Ezequiel Acuña rompió cualquier distancia que un director pueda tener con el crítico. El cariño por sus películas se hizo acompañar por un sentimiento igualmente cálido por su realizador. Desde ese lugar personal y sesgado están escritas estas líneas. Ezequiel pasó a ser un amigo de muchos redactores de la revista, un invitado a nuestro programa, un profesor de nuestros cursos y, para mí, el sobrino más querido de una imaginaria familia disfuncional.

Después de su irrupción con *Nadar solo*, vino *Como un avión estrellado*, una película más sombría que la anterior, más sofocante. Las opiniones en cuanto a su valor respecto de la anterior variaban; lo concreto era que,

en un mismo largo, Acuña demostraba que era un realizador, que podía filmar consistentemente, pero que de alguna manera insinuaba demasiado pronto un techo. A partir de ahí, el futuro de Ezequiel como director parecía incierto. La repetición sobre la misma temática, la imposibilidad de filmar, la parálisis. Quizás aquellas dos películas sensibles y susurrantes eran todo el espacio que el mundo cinematográfico argentino le daba a un realizador joven y talentoso pero indómito y difícil de encuadrar.

Sin embargo, la historia parece tener un final feliz. En el año en que la vuelta de Chacarita a la primera A parece incontenible, Ezequiel Acuña muestra su tercer largometraje, *Excursiones*, producido por Matanza Cine, la productora de Pablo Trapero.

Es feliz porque la película es una forma de la felicidad. Es una comedia, con una cantidad de chistes inusual para el cine argentino joven pero sin por eso renunciar a su habitual melancolía. Se trata de dos amigos que se vuelven a ver después de varios años, de un secreto en el pasado y cosas no dichas. El paso del tiempo queda preciosamente representado en la transformación de la hermanita de uno de ellos de una nena a un objeto de veneración sobre patines. En esta película luminosa y graciosa, Acuña no le tiene miedo a la comicidad, ni al peso del guión, ni al lucimiento de los actores. Es un paso adelante, sacándose mochilas y violentando expectativas. Es, además, una película consagratoria para Matías Castelli, Alberto Rojas Apel y Martina Juncadella, tres actores extraordinarios. También hay dos personajes trazados en forma caricaturesca, interpretados por Ignacio Rogers y Santiago Pedrero, que funcionan como macchietas desopilantes. Comedia, chistes, actores: todo un mundo nuevo para el Nuevo Cine Argentino.

Finalmente, Acuña ha realizado una película con signos de madurez, pensada y realizada con aplomo pero sin perder frescura. Salió otra vez de debajo de una piedra para darnos otra hermosa sorpresa.

Enhorabuena. **GUSTAVO NORIEGA**

Hay algo nuevo en el cine de Ezequiel Acuña, algo que aparecía con intermitencia en sus films anteriores.

Excursiones parece, a primera vista, un film más volcado hacia la comedia. Sus escenas, de hecho, buscan –y encuentran, la mayoría de las veces– lo cómico. Incluso podría decirse que es, en cierto sentido, una comedia romántica. Bueno, no “romántica”, porque sus dos protagonistas no se enamoran entre sí sino que reconstruyen una amistad perdida. Sí es una película de amor en el sentido amplio del término: de amor por el amigo, de amor por el pasado, de amor familiar. Pero si bien el juego entre el arrollador y atolondrado Marcos (Matías Castelli) y el enternecido y un poco débil de carácter Martín (Alberto Rojas Apel) parece remedar a las grandes parejas cómicas –hay un plano que lo dice casi de manera explícita–, lo que estamos viendo es otra cosa: un film de suspenso constante.

Lo que aparecía con intermitencia en *Nadar solo* y *Como un avión estrellado* era la tensión de la incomodidad. Los personajes no estaban para nada a gusto en el lugar que les tocaba (lugar social, lugar físico) y salían en busca de ese otro espacio que los complementase, para no encontrarlo. El deseo irrealizado/irrealizable aparece como una figura lateral en estas películas; finalmente se concreta algo, siempre, una especie de tercera vía o de camino intermedio. Acuña parece haber descubierto que esa incomodidad es la raíz de lo cómico; el elemento extraño que se hace presente y empuja a los codazos lo normal. Por eso es que la película hace reír pero de modo nervioso. Estamos esperando que la tensión entre los personajes se resuelva. Casi como un ejercicio de estilo, Acuña explota al máximo ese tono y nos pone en vilo constantemente. Hay una hermandad entre la comedia y el cine de terror: la irrupción de lo inesperado que desata una reacción visceral (la risa en un caso, el susto en el otro). En *Excursiones*, viaje a lo inesperado del pasado, con el disfraz del film de costumbres y usos contemporáneos y su sutil sátira del joven artístico del día de la fecha, el terror aparece en la incertidumbre del día de mañana y en el fantasma –finalmente esclarecido– del pasado. Así, de la risa se pasa a la alegría, del miedo a la felicidad, fugaz como cualquiera. **LEONARDO M.**

D'ESPÓSITO

ENTREVISTA CON EZEQUIEL ACUÑA

Extraña pareja

por Juan Pablo Martínez y Diego Trerotola

Hasta hace poco, *Excursiones* era el nombre de un disco de Suárez y de un programa radial que va todos los lunes de 21 a 22:30 por unaRadio.com y que conducen Ezequiel Acuña y Matías Pablos (personaje español creado por Matías Castelli). Desde el último Bafici, *Excursiones* también es el nombre del tercer largo de Acuña, que continúa su corto *Rocío* (1999), en el que también actuaban Castelli y Beto Rojas Apel, una pareja que fue una de las revelaciones del festival. De esas cosas nos juntamos para hablar en un bodegón de Congreso, a unas cuerdas del bowling que frecuentan algunos redactores de *El Amante*. Tratamos de que la entrevista fuese más o menos seria, pero terminamos hablando de Calín Calvo.

A pesar de que al principio parece tu película más simple, más chica, *Excursiones* también tiene algo de película doble, porque está el proceso de la preparación de la obra, que parece tener algo desopilante del cine de Christopher Guest, y también está el proceso de la reconstrucción de la amistad que se superpone, como capas muy bien imbricadas que le dan cierta profundidad a la historia.

La profundidad que decís tiene que ver por ahí con algo que cuanto menos te tomás en serio salen otras cosas debajo. Las otras dos películas eran muy en primera persona, y me parece que cuando la hacés en serio, algo de eso serio se nota. Y ésta fue hecha con tan poca pretensión, desde un lugar mucho más chico, con la mitad de jornadas que las otras dos películas. Y con una forma de laburo más ligada a la acción directa, a estar improvisando, a estar filmándose y viendo los ensayos. Fue un proceso circular de reírte durante dos años del mismo chiste que vos te estás riendo ahora. Mucho ensayo, mucha reescritura, mucha visión en conjunto, tanto con Beto como con el Gordo [Matías Castelli]. La película se fue armando así, y al no ser tan pretencioso hay muchas cosas que fluyen más naturalmente. Por eso, por ahí, hay cosas por debajo de la amistad, que suenan más creíbles, más verdaderas. También porque la película está tomada de un corto que existe. Y ese corto también fue importante para el grupo que lo hizo en ese momento, para la química de estos dos pibes.

Sí, claro, la diferencia con tus películas anteriores es que, como se centra exclusivamente en una relación de dos amigos, termina generando una narración con otro tono.

La idea era cambiar de estilo. El corto tenía alguna cosa absurda, y hablábamos sobre cuál era el techo de ese humor, hasta dónde podíamos llegar nosotros con el absurdo. Tampoco podíamos hacer una comedia disparatada. Pero también fue sorpresivo que la gente se riera más de los que nos imaginamos. Pensábamos que era una comedia hasta cierto punto. Y creo que hay muchas cosas que no pensábamos que iban a funcionar; empezaron a funcionar con esto de cierta cantidad de gente riéndose con un chiste, y después, por un efecto dominó, funcionan otro tipo de cosas que no eran tan chiste. La idea era acercarse lo más que se pudiera a una comedia después de haber hecho una película que estaba cerca de una tragedia. Es como yo le decía al Gordo: después de *Como un avión estrellado* no podemos pasar a una película donde nos tiramos de bomba en cuero en una pileta; tenemos que pasar por un estado intermedio para ir encaminados y por ahí en el futuro hacer algo así.

El cambio más importante es que los adolescentes de tus películas anteriores estaban más pinchados; acá los personajes tienen otra energía, más decisión.

Sí, hay otro registro de actuación, otra composición de los personajes. Antes eran más estereotipos para documentar un momento, una generación, una abulia. Acá pueden tener dudas, pero hay algo más afectivo que todo el tiempo está mucho más cerca; no hay mucho contacto, pero sí hay muchas más cosas que se dicen. Y terminan dando la cara frente a algunas situaciones y tratan de superar algunas cosas. Y no quedan en suspenso tantas cosas como en las otras películas. En *Excursiones* es claro el final; decís: "Estos pibes van a estar juntos, son amigos, superaron esto y Nacho y Martina empezarán algo". El final está bastante cerrado.

Y también hay un nervio más firme de comedia, las otras películas tenían chistes pero eran melancólicas.

Sí, ni hablar. El tono de la comedia fue apareciendo cuando nos juntábamos a ensayar con Beto y el Gordo. Porque el Gordo veía mucho cine basura y mucha comedia americana por una cuestión de laburo, porque no se iba a poner a ver una película de Bresson después de diez horas de laburo. Y Beto también es fanático de la comedia americana. Cuando Piroyanski se unió a este esquema también venía con una especie de delirio por la comedia americana. Y todos fuimos como contagiándonos, y antes de ensayar había como una hora y media en la que hablábamos de cine sin parar. Para colmo el programa que hacemos con el Gordo en la radio es de cine, de cine y música, pero de cine en joda. Y de lo que se termina hablando no es sobre el Festival de Cannes, sino sobre la última película de Apatow. Y mientras íbamos ensayando se sumaban cada vez más referentes ligados a la comedia americana. Por mi lado estaba siempre el gusto por el cine americano, y ahora se me dio por conocer más la vertiente de la comedia americana actual a la que no tenía tan en cuenta.

El año pasado, a partir de Historias extraordinarias, Mariano Llinás dijo que en cierto teatro veía un referente de la creación que estaba más cercano al cine independiente. Tu película trata sobre el mundo del teatro, y usás varios actores sacados del teatro, ahora y en tus películas anteriores, como Ignacio Rogers.

En *Nadar solo* me pasaba más que en *Como un avión...* de buscar actores de teatro. Sí, a Nacho lo encontré en la obra *El adolescente*, de Federico León. Pero también me pasaba de mirar mucho cine buscando actores. Y a algunos de los actores que hacían personajes más chicos los vi en teatro. Actualmente, por ahí voy al teatro, pero no es una cuestión de agarrar un grupo de actores o una camada. Por ejemplo, Martín Piroyanski viene de un teatro muy opuesto del que viene por ahí Nacho. O Martina [Juncadella] hizo teatro pero viene de otra escuela que tiene que ver más con Nora Moseinco, con una cuestión de improvisación, que es incluso más televisiva, te diría. Porque Martín era un poco de *Magazine for fai*, y la actuación del Gordo y de Beto tiene que ver con ese teatro. Y Santiago [Pedrero] tiene una formación



SOBRE SANTIAGO PEDRERO
EN LAS PELÍCULAS
DE EZEQUIEL ACUÑA

Muñeco bravo

por Nazareno Brega

Hace un tiempo ya, pero mucho menos de lo que parece, Ezequiel Acuña estrenaba su primera película y no se cansaba de pregonar que quería volverse el François Truffaut de Nicolás Mateo. *Nadar solo* parecía un primer paso y daba la sensación de que Mateo iba a seguir creciendo (y esto excede a la edad) frente a la cámara de Acuña como una especie de Antoine Doinel de Barrio Norte. Pasó el tiempo y Mateo no volvió a protagonizar otra película del director. Pero ahí pegadito a ese Martín protagonista de *Nadar solo* estaba su amigo Guille, el personaje de Santiago Pedrero. Él es responsable de tal vez uno de los momentos más fuertes e incómodos de la película: Guille empieza a descuidar un poco su relación con ese amigo de toda la vida que se siente abandonado y termina viajando a Mar del Plata con el corazón roto por alguien que jamás pensó que podía ser capaz de lastimarlo.

A partir de ese momento, Santiago Pedrero se transformó en una figura fundamental del cine de Ezequiel, y de su crecimiento como cineasta. Y todo esto fue sin dejar jamás de ser una figura marginal dentro del cine de Acuña, ya sea porque sus personajes rechazan todo tipo de normas sociales o porque el director nunca le dio el papel principal, o mejor dicho el protagonismo, en sus películas. Pero es él quien le da ese nervio que hace especial a *Como un avión estrellado* con esa especie de Kurt Cobain desbordado e intempestivo que amagaba con estallar todo el tiempo hasta que lo consiguiera, desde el océano. El ímpetu de Pedrero en la película hace que uno dude si Acuña decidió que el personaje se llame Santi o fue él quien le puso los puntos al director y se lo exigió. En *Excursiones*, Pedrero pierde minutos en pantalla pero no las mañas. El director Santiago Maciel que interpreta en la última de Acuña lleva la intensidad de la película a las nubes cuando escucha ¡desde la pileta! cómo Martín y Marcos intentan convencerlo para que haga la obra de ellos. Es él quien, en un par de minutos, irrumpe en la nostalgia tierna que tanto les costó construir a los protagonistas y los fuerza, con violencia psicológica, a mirar para adelante cada uno por su lado. [A]

mucho más tradicional, de teatro con Villanueva y un teatro más de texto. Al mismo tiempo, me parece que Martín y Martina son actores de cine y de televisión y pueden hacer teatro. Hay una oposición muy grande entre los actores de mis películas. No es que crea que la vertiente es el teatro, sino que creo que puede aparecer cualquier personaje interesante de cualquier lugar. Por ejemplo, Nacho tiene que ver más con un tipo de actuación rígida, como la de *Cómo estar muerto*, que con el tipo de actuación de *Excursiones*. Y al componer este personaje se separa de ese tipo de actuación que tiene también en *Como un avión estrellado*. Me parece que en relación con el elenco de *Castro o Todos mienten*, no sé si *Excursiones* es más libre en relación a quién buscar: el personaje que hace Mariano [Llinás] lo iba a hacer Carlín Calvo. Le llevé el guión a Carlín y lo leyó adelante mío, hizo la escena adelante mío, y yo me caía al piso con Pedrero, con quien lo habíamos ido a ver. Imaginate el teatro que fuimos a ver, fuimos a ver la obra que hacía con Pablo Rago, *Extraña pareja*. Fuimos a Mar del Plata a dejarle el guión a Carlín y,

al otro día, fuimos al Torreón del Monje a comer torta con Carlín después de que fuera a almorzar con Mirtha Legrand. Ahí estaba nuestro teatro (*risas*). Y todo tenía que ver, porque Carlín era *Amigos son los amigos*. Y yo le decía a Pedrero: "Esto no es joda, no es que quiero buscar a Carlín como si fuera Ricardo Bauleo". Me parecía que Carlín se había destacado por un programa que hablaba de la amistad, más allá de que sea televisivo. Y era un programa noble, que yo veía con mi viejo. Tenía ese sentido que Carlín cayera como invitado en la película. Era algo así como si dijera: "Voy a hacer un cameo de Corey Feldman porque laburó en *Cuenta conmigo*". Y la escena estaba pensada, también iba a estar Nicolás Mateo y Tomás Fonzi. Pero a Carlín lo tuvieron que operar en el mes de abril, cuando nosotros teníamos que filmar, y hubo que reducir la escena porque no iba a tener mucho sentido sin Carlín. Y ahí está el teatro; la de Carlín fue una de las últimas obras que fui a ver: *Extraña pareja*, de Neil Simon, que era dirigida por Pablo Rago. Eso fue increíble. Y después fui al camarín con Carlín y Rago (*risas*). [A]



Todos mienten

Argentina, 2009, 75'

DIRIGIDA POR Matías Piñeiro.

En su novela corta *La causa justa*, Osvaldo Lamborghini ponía en escena un problema central de la literatura argentina: la falsificación del origen de una idea y, más profundamente, la imposible literalidad del sentido o la verdad de un enunciado. El protagonista de aquella novela —un japonés exiliado en Buenos Aires— apodaba a la Argentina “la gran llanura de los chistes”, porque nunca era posible saber cuándo se hablaba en serio.

Uno de los más grandes chistes históricos de esa “gran llanura de los chistes” es la presunta veracidad del contenido de los libros escritos por Domingo Faustino Sarmiento. Pocos ejemplos debe haber en la historia literaria argentina de tanta inexactitud, falseamiento y tergiversación de términos, citas y documentos (desde el *Facundo a Recuerdos de provincia*, desde los *Viajes a Campaña en el ejército grande*) en donde la invención del espacio literario hace necesaria su falsificación.

La persistencia con Sarmiento que muestra la obra de Matías Piñeiro encuentra en *Todos mienten* su mayor punto de sofisticación narrativa con la excusa de la reunión de un grupo de jóvenes que pautan un complot de múltiples entradas (léase “todos desconfían de todos”) en una quinta bonaerense. Paradoja: hay literatura a raudales en *TM*, pero su presencia es deliberadamente accesorio, como si se fuera consciente de su inutilidad como material (una especie de falsa inclusión de elementos dramáticos); las citas no ilustran conceptos ni hacen a un juego snob, sino que evidencian el procedimiento mediante la puesta en abismo. El

resultado: crear un clima de lectura “desviada” o “mala”, falsificación de citas, apropiación ilícita o simple plagio. Puede decirse inclusive que Piñeiro hace la primera adaptación plena de un espíritu literario, porque si hay algo que da vueltas en sus películas, son los fantasmas. La paranoia arltianamacedoniana de emboscada y complot genera la mejor lectura que Sarmiento podría tener: no la del prócer de escuela, sino la del padre intelectual de un tramado de mentiras y malversaciones.

Autoconciencia, pues, la película tergiversa una lectura de un tergiversador profesional, dentro de un grupo de mentirosos, falsificadores, traicioneros. Lléveme a Avenida Welles entre Sarmiento y Arlt, por favor.

FEDERICO KARSTULOVICH

En *El cine según Hitchcock*, AH cuenta que su McGuffin favorito es el de *Intriga internacional*, porque lo reduce a su expresión más pura: nada. Las intrigas que se entrecruzan en *Todos mienten* son muchísimas y complejíssimas, pero ahí está el juego en la segunda película de Matías Piñeiro. Porque aquí no se nos explica nada, tenemos la opción de tratar de armarlas mentalmente o de simplemente dejarnos llevar por la película. Pero tratar de descifrar estos misterios le quitaría gracia a la película: lo apasionante aquí está en lo indescifrable. Porque, a fin de cuentas, Piñeiro hace lo mismo que Hitchcock: al renunciar a las explicaciones, al sumar y sumar interrogantes, termina reduciendo la intriga, su McGuffin, a nada. En *Todos mienten* no importan las razones, sino los

hechos.

La película funciona por acumulación: de las antedichas intrigas, de traiciones, de citas literarias, de casetes, de cuadros, de letras “a”, y también de pequeños *affaires* amorosos entre los personajes. Y estos personajes hablan sin parar, como si hubiesen salido de una *screwball comedy*. Muchos hablan de Rivette, del Godard de *La Chinoise* al referirse a *Todos mienten*. De seguro hay mucho de eso en la película: temáticamente, tiene varios puntos de contacto con la (mejor) película de Godard, y podemos detectar rastros *nouvellevagueanos* en esos virtuosos planos secuencia a los que Piñeiro y su fotógrafo Fernando Lockett ya nos habían acostumbrado en *El hombre robado*, aunque aquí están a todo color y pulidos al punto de que cada escena de la película es de un nivel de perfección coreográfica que asusta (ver la escena de los múltiples “chapes” del personaje de Romina Paula). Pero en las relaciones entre los personajes, en sus encuentros y desencuentros, en sus conversaciones y sus juegos, en sus mentiras y en sus besos, hay mucho más de comedia americana clásica. Especialmente de una, que es clásica por clasicista y no por pertenecer a dicho período. Se trata de *Todos rieron*, de Peter Bogdanovich, que también tiene un grupo de personajes que se entrecruzan todo el tiempo, aunque en este caso es en Manhattan y no en una quinta. Si hasta los títulos son parecidos. Más aún si tenemos en cuenta que su título original es *They All Laughed* y que un posible título en inglés para esta película es *They All Lie*. JUAN PABLO MARTÍNEZ

La regla del juego

por Marcos Vieytes

La circulación de libros y de cuerpos en un circuito cerrado, de erudición más bien musical y abstracta y de sensualidad física es tan feliz en la película de Piñeiro como en ese verso de Borges que ligaba elementos tan dispares como Aristóteles y las rosas. Acá, en vez de rosas hay chicas que hablan de Rosas y roces entre las chicas y los chicos, pero ocurre lo mismo. Sus cuerpos, las citas, ese shortcito de Julia Martínez Rubio, Sarmiento y la mar en coche –o Rosas que va en coche al muere– circulan por la pantalla con una gracia tal que fijar significados pasa a ser lo de menos, así como el sentido del verso de Borges no está en su definición sino en el sonido. Sobre la cinefilia, el deseo y otros desplazamientos similares nos respondió Piñeiro por escrito en esta entrevista vía mail.

¿Qué relación tiene Todos mienten con El hombre robado?

Comparten un mismo sistema de producción que, al mismo tiempo, intenta variar y quizás mejorar. Una surge a partir de la otra, manteniendo una constancia del acto de filmar. Así, se trata al cine como si fuera una disciplina atlética que es necesario practicar con regularidad. Y ambas insisten sobre las cosas que me dan placer: mis amigos, Sarmiento y los paneos. Me interesaba operar sobre variables de la película anterior. Si en *El hombre robado* María Villar corría por todo el Botánico, acá se queda postrada en una habitación. Otras operaciones fueron, por ejemplo, trabajar

en un lugar reducido, con más actores, en color, durante un tiempo acotado de rodaje, con inclusiones musicales, múltiples líneas narrativas y gestualidades opuestas. De esa forma, las películas conversan entre sí y al mismo tiempo se diferencian de manera natural.

¿Cómo conseguiste la tensión erótica que se percibe en la película?

Es que todos los actores son geniales y hacen creer lo que sea. Al mismo tiempo, se conocen entre sí; algunos más, otros menos. Hay confianza y conocimiento. También ayudó mucho la mirada de Fernando Lockett, responsable de la imagen de la película, que sabe encuadrar para poder obtener aquello que hace asomar estas pulsiones. La película es algo histérica. Lo erótico moviliza los enredos y funciona como punto de partida para construir las relaciones entre cada uno de los personajes.

¿Qué función cumple la falta de aparatos electrónicos, de tecnología de última generación?

Tiene una función dramática. Es difícil intentar desconectar a un grupo del mundo sometiéndolo a los avances de la tecnología. Me gusta ir un poco a contrapelo. Había que borrar esos vestigios y al mismo tiempo incorporar el anacronismo dentro de la trama. Ellos están escondidos, conforman una organización que trama algo oscuro. Se guardan en las afueras de la ciudad, de la circulación vertiginosa: necesi-

tan estar desconectados del mundo, fuera del mundo en sentido temporal.

¿Qué relación hay en tus películas entre técnica y estética?

Son lo mismo. La forma de la película es su sistema de producción, es decir, los cruces de los materiales técnicos (cierta emulsión, un formato, una cámara, una iluminación) y humanos (el equipo y los actores) en un momento y lugar particulares. Me parece sensato pensar que la forma de la película es finalmente exterior a uno, resultado de un encuentro entre múltiples variables en las que uno participa. Se juega con ellas, se las orienta, modela, insinúa o más llanamente se las trae a que se reúnan frente a una cámara.

Me parece que la idea de juego es adecuada para acercarse a la película. Si es así, ¿cuál sería la regla del juego?

El que más miente, gana. Tomar el mentir desde su lado positivo ligado a la invención de los posibles, de aquello que aún hoy no existe pero que puede llegar a hacerlo en un futuro.

¿Hay un mapa cinéfilo detrás de tu cine? ¿Podrías trazarlo someramente?

Quisiera filmar como Ford, pero no puedo, como Renoir, pero no puedo, como Preminger, Lang, Hong Sang-soo, y tampoco..., así que le presto más atención a lo que tengo a mi alrededor, intentando extraer de ello lo más bello, bueno y verdadero. [A]

Jean Eustache: Un fulgor arcaico.

AA. VV.

Edición del Bafici y el CGAI, 2009.

La figura de Jean Eustache es una de las de más difícil aprehensión para los cinéfilos. Con una obra escasa y muy poco difundida en nuestro país (sólo se estrenó aquí comercialmente *La mamá y la puta*), a lo que debe agregarse su prematuro y lamentado suicidio, ha sido siempre un director casi mítico, del que era imprescindible que se exhibiera una retrospectiva para poder conocer su filmografía en profundidad. La completa muestra de sus films en el último Bafici –a la que debe sumarse la edición de este libro– llena de algún modo ese vacío. Nacido en Pessac en 1938, a diferencia de sus colegas contemporáneos no estudió cine ni ejerció la crítica de manera sistemática (aunque alguna ocasional incursión, como la que aparece aquí sobre *Ser o no ser*, la obra maestra de Ernst Lubitsch, muestra su agudeza y lucidez en ese terreno), por lo que puede decirse que su formación fue esencialmente cinéfila, a lo que debe sumarse la frecuentación de la redacción de *Cahiers du Cinéma*, donde iba a buscar a su esposa, que trabajaba allí como secretaria a principios de los años 60. Cabe entonces hablar de un realizador eminentemente autodidacta, que además incorpora permanentemente –sobre todo en sus ficciones– elementos autobiográficos de poderoso contenido emocional, algo que le otorga a esos films un carácter casi confesional. Más allá del reconocimiento de la crítica, el poco éxito de sus películas entre el público llevó a Jean Eustache a prolongados estados depresivos que culminaron con su decisión de quitarse la vida en 1981.

El libro editado por el Bafici comienza con una breve y sentida nota de Serge Daney con motivo de la muerte del realizador, en la que, con su habitual lucidez, califica su cine de “despiadadamente personal”, a la vez que diferencia a los buenos cineastas, que se sirven del cine como de un espejo, de los grandes, como Eustache, que lo hacen como si fuera la aguja de un sismógrafo. En su sustancioso artículo, David Oubiña comienza definiendo a Eustache como el cineasta emblemático de los años 70, y hace un paralelo entre *La Maman et la putain* y *Les Amants réguliers*, de Philippe Garrel, como los dos grandes films que se hicieron sobre las consecuencias del mayo del 68 (uno –digo yo– realizado desde la inmediatez, la exasperación y la angustia y el otro desde una perspectiva más asordada y reflexiva). Luego traza un recorrido por la obra del realizador, en el que hace referencia a la influencia de la Nouvelle Vague en sus primeros dos medimétrajes, la reflexión sobre el paso del tiempo y las modificaciones que produce en las dos versiones de *La Rosière de Pessac* (un



ejemplo, para Oubiña, de testimonio objetivo). También califica a *Une sale histoire* como el film de “voyeurismo absoluto” y define a *La Maman et la putain* como el que decreta el final de la NV, para terminar haciendo hincapié en las diferencias entre el registro directo de sus documentales y el carácter autobiográfico de sus ficciones. En su trabajo, Leonardo D’Espósito califica al realizador como un cineasta del presente que no recurre nunca a la nostalgia por otros tiempos y, en una interesante observación, describe al personaje de Jean-Pierre Léaud en *Le Maman...* como una suerte de anti Antoine Doinel y al film como un negativo de *Domicilio conyugal*, de Truffaut. Si Alain Philippon pone el acento en la repetición como elemento constante en la obra de Eustache, Luc Béraud cuenta anécdotas e intimidades de los rodajes, y los elementos de psicodrama que había en ellos, mientras que Alan Pauls habla del presente como herida en su filmografía y la recurrencia al pasado no como idealización sino como elemento que impide su cicatrización. Luc Moulet califica a Eustache como un dandy proletario, jugador, borracho y especie de paradigma del artista romántico y bohemio, y una antigua idea que tiende a calificar a los optimistas como progresistas y a los escépticos como reaccionarios lo lleva a definir al realizador como un “anarquista de derecha”, un concepto bastante discutible. Jonathan Rosenbaum está presente con dos artículos, uno escrito cuando vio *Le Maman...* por primera vez y otro hecho luego de varias visiones del film, muchos años después. En el pri-

mero, sin desconocer las virtudes del film, lo considera reaccionario respecto del cine y la vida, y en el segundo analiza más en profundidad las contradicciones que le provoca la película, a la que termina considerando una obra maestra, aun cuando la desapueba por “estar enamorada de la idea de derrota”. Por su parte, Ángel Quintana realiza un exhaustivo análisis de los últimos quince minutos de *La Maman...*, definiendo el monólogo de Françoise Lebrun como “la representación dolorosa de la restauración conservadora que siguió a mayo del 68” y a los últimos minutos del film como el nacimiento del amor tras la expulsión del hastío, en este caso –en una discutible apreciación– representado por el vómito. El último tramo del libro está dedicado a un extenso reportaje de Serge Toubiana a Eustache, en el que el director habla sobre diversos temas, como las condiciones de producción, sus preferencias cinematográficas y el desencanto con el cine de algunos de sus colegas, pero que esencialmente trasunta una enorme carga de desilusión. En síntesis, un muy interesante acercamiento a la obra del realizador desde distintos ángulos, del que cabe observar que no es, como se dice en la contratapa del libro, “el primero que se le dedica a su obra en castellano”, ya que hay otro editado en España en el año 2000, del que poseo un ejemplar. (*)

JORGE GARCÍA

(*) Lomillos, Miguel A. y Rodrigo, Jesús (coordinadores), *Jean Eustache: El cine imposible*, Colección Contraluz: Libros de cine, Ediciones de la Mirada, Valencia, 2000.

Inocencia salvaje

por **Leonardo M. D'Espósito**

Bueno, es así. Un buen día, recibo un mail colectivo de Marcelo Panozzo que nos proponía a varios escribir textos para un libro sobre Jean Eustache. Emocionado –porque estas cosas emocionan–, dije que sí, con el siguiente reparo: sólo conocía detalles de la biografía y *La mamá y la puta*, única película que pude llegar a ver del susodicho. Por esas cosas que tienen los buenos editores, Panozzo me facilitó material (bueno, más que “material”, prácticamente la obra completa) de Eustache. Me sumergí durante dos meses en su obra. No puedo decir que sepa más que cualquiera; de hecho, mi experiencia es bien diferente de la de otros autores del mismo libro, dado que un poco debí hacerlo por una obligación autoimpuesta. Eso, sin dudas, lleva a cierta deformación de la visión. Pero también tuve la oportunidad de mirar comparando, casi en simultáneo, varias películas; de tomar apuntes y dejarme llevar por lo que esas imágenes me decían. En realidad, creo que sirvió para redescubrir el placer que sentimos por ver cine. A veces uno tiene todo eso adormilado, sometido por los imperativos del trabajo. A veces, placer y pasión se ven inoculados por el virus de la responsabilidad y el salario, lo que nos vuelve menos precisos, menos apasionados.

Nada de eso pasó esta vez, y en buena hora, porque el cine de Jean Eustache no puede de ningún modo aborarse desde el desapasionamiento, la frialdad o la mera academia. Hacerlo no implica desodorizarlo y homogeneizarlo, sino directamente destruirlo. La visión repetida de *Mes petites*

amoureuses, ambas *La Rossière de Pessac*, mi favorita *Une sale histoire*, la bella y terrible *Le Père Noël a les yeux bleus* o mi otra favorita *Offre d'emploi* nos descubre un universo diferente. Lo primero que quise escribir fue “Eustache no es la Nouvelle Vague, sino su refutador”. No lo escribí así, pero más o menos. Estaba viendo, ni más ni menos, al tipo que les decía a quienes fueron de algún modo sus compañeros de ruta:

“Muchachos, no podemos quedarnos en filmar en la calle, en la cita, en la deconstrucción del relato. No podemos: hay un mundo que nos necesita y necesitamos el mundo”. Notaba que mientras Truffaut buscaba el lado amable de la humanidad en su peor momento y el lado oscuro en los mejores, mientras Godard reflexionaba constantemente sobre qué era el cine y cómo se articulaba con la vida política (la única vida social posible, dicho sea de paso), Eustache pensaba que el cine y la vida eran una sola cosa. No hace falta leer que se enfermó o deprimió por no poder filmar: está ahí, en la mezcla de sordidez y luz de cada película. Yo pensaba, aunque *La mamá y la puta* me había dado un buen indicio, que iba a enfrentarme con un continuador o un modernizador. Nada más alejado: Eustache está más cerca de ciertos rupturistas como Pialat o incluso Sautet (que eran bien diferentes: uno salvaje y el otro aparentemente elegante) que de lo que se supone la Nouvelle Vague canónica. Esa cosa a contracorriente me entusiasmó, pero menos que aquello que es intrínsecamente “eustachiano”.

Es decir, la franqueza con la que mira al mundo, incluso en la ficción. Repetí todas las películas, de a una, en pantalla grande. Vi detalles, pequeños gestos, elementos que habían escapado de la visión electrónica. Eustache sumerge al espectador en una experiencia de cine total, asume nuestro costado voyeur, pero, cuando estamos ante una de sus películas en una sala, inmediatamente dudamos. Porque con toda sinceridad y llanamente, Eustache pone en la pantalla la duda, las diferencias. La diferencia entre dos documentos de épocas distintas (*La Rossière...*), la diferencia entre realidad y ficción (*Une sale histoire*), las diferencias entre el mundo idealizado de la infancia y la adolescencia y un registro que trata de ser real (*Mes petites...*, *Le Père Noël...*). Ahí me di cuenta de que, si bien lo que escribí para el libro me sigue pareciendo pertinente, es poco comparado con el impacto. Porque lo que miramos es si el vecino de butaca piensa como nosotros, que estamos sumergidos en ese film que Eustache ha recreado para nosotros. Lo suyo es inocente y salvaje al mismo tiempo: inocente porque no parte de un prejuicio (un juicio previo) sobre el mundo; salvaje porque llega al hueso de cada cosa y bucea en el recuerdo. Uno siente que esos personajes y esos ambientes están a su lado, lo rodean y lo zamarrean. Escribir sobre Eustache es mucho menos que verlo, me dije al final. Este pequeño texto que celebra uno de los grandes acontecimientos del Bafici es, también, mínimo ante tanta belleza muchas veces insoportable. **[A]**

ENTREVISTA CON ALBERTO FUGUET

“Se me confunde escribir con filmar”

por Agustín Masaedo

El último libro de Alberto Fuguet es de Andrés Caicedo. No “sobre”; de. En la tapa, su título –*Mi cuerpo es una celda*, tomado de una canción de The Arcade Fire– va acompañado, arriba, por el nombre del crítico, escritor y suicida colombiano, y abajo por la aclaración “Una autobiografía”. En la esquina inferior, Fuguet aparece acreditado en los rubros “Dirección y montaje”. Pero esa aparente extravagancia la comenta él aquí mismo, más adelante; por ahora baste saber que *Mi cuerpo es una celda* es una obra notable. Y múltiple: cine documental por escrito (con su making of y sus extras de DVD, o bonus tracks incluidos, entre ellos el magnífico tratamiento de un guión de western que alguien debería filmar alguna vez), la pieza faltante en el rompecabezas fatal de la bibliografía caicediana que la editorial Norma viene reeditando a paso firme, la llave mental a la prisión del cuerpo de ese muchachito debilucho y tartamudo que habría sido nuestro maestro o nuestro amigo si tan sólo lo hubiéramos conocido antes.

En la charla que diste en el Bafici hablabas de “cortarle el pelo a Caicedo”. ¿En qué consistiría eso exactamente?

Me di cuenta de que su fama en Colombia era superior quizás a la que a él le hubiera gustado. Un culto, un mito, sobre todo en Cali. Allí fui a un colegio y los niños de 14 recitaban frases de Caicedo. Pero ese público no era literario; y conversando con gente de Bogotá escuchaba (básicamente, me daban un consejo): “Tú ya estás un poco grande para seguir con esto”. De buena fe me lo decían. Además yo tenía un poco la cruz de que nunca crezco, de que ya sería bueno que las canas empiecen a hacer su trabajo... Y pensaba “¿por qué me dicen eso?”. Porque en el ámbito cultural colombiano, Caicedo no es correcto. Es un rockero, un tipo de pelo largo; alguien que sólo

les interesa a los drogadictos, a los cinéfilos, a las tribus. Entonces me propuse demostrarle a esta gente que Caicedo era un escritor que superaba a sus fans: “Le voy a cortar el pelo”. Quise jugar con los prejuicios sobre él, al margen de su mérito o su talento, preocupándome por no escribirlo a los fans; no por hacer la película para el chico de Cali sino para que el señor mayor pueda comparar a Caicedo con Pavese. Creo que los directores deben tener siempre la capacidad de conquistar públicos nuevos, no escribir sólo para la platea. *Filmar* para la platea, se me confunde escribir con filmar.

Cuando te propusiste escribir el libro, ¿ya habías encontrado todo este material inédito?

No. Primero *Ojo al cine*, primero Caicedo como crítico, del que me enamoré de inmediato. Luego escribí que él era “el mártir de los cinéfilos”, “el hombre que vio demasiado”. No porque a mí me interesara morir por el cine, pero la idea de que alguien lo haya hecho me resulta romántica y fascinante. Y después estaba este lado mío más intelectual, que habiendo escrito en contra de García Márquez en *McOndo* me hizo ver a Andrés como la prueba viviente de que uno podía venir de un pueblo pequeño de América Latina y no escribir sobre abuelas que vuelan.

En ese sentido, el de buscar una voz de las ciudades latinoamericanas, hay muchos puntos de contacto entre tu obra y la de Caicedo.

Es que es como si tú un día vienes con un libro sobre un cineasta, pues más vale que sea uno que te interese (*risas*). Digo, no es obligación, pero que al menos haya un contacto. Eso lo decía el mismo Caicedo: que él era mucho mejor crítico cuando escribía sobre las películas que le gustaban.



Después me pareció también que había una suerte de conspiración –que creo que se está rompiendo ahora–, equivalente a la que puede darse en el cine. ¿Por qué hay alguna gente famosa, publicada a la que le hacen notas y otra gente a la que no? Veía muchos autores colombianos que no me interesaban nada, nada, nada, y ni una palabra sobre Caicedo. Y como nadie hacía este libro dije “bueno, lo hago yo”. Ahora, yo no sabía todo lo que me iba a encontrar, y tuve la suerte de que lo que encontré fue bueno. Todo el mundo me había dicho que había material inédito y yo intuía que iba a haber suficiente para un libro.

Y había para varios.

Y había, sí, pero tampoco quería engolosinarme; por eso yo monté y edité. Porque publicar todas sus cartas sin ningún montaje era hacerle un flaco favor a Caicedo. Yo quería cuidarlo, potenciarlo. Por eso lo de *montaje*, porque yo corté bastante.

¿Cómo fue ese trabajo? ¿Muy diferente a dirigir y editar una película?

No muy distinto a lo que hiciste tú conmigo. (*Risas*; AF se refiere al texto sobre *Unos pocos buenos amigos* del catálogo del Bafici, cercenado por razones de espacio). Podría haber escrito un libro de 500 páginas y la editorial habría estado feliz, pero sentí que él se iba por las ramas, que repetía muchas veces la misma idea... Incluso había cartas que eran de droga, y me parecía que más bien le hacía daño, que para él no era divertida la droga. Ponía siete veces “Estoy triste”; párrafo siguiente “Estoy triste”. Mejor ponerlo una sola vez, ¿no?

También encontré un montón de lo que llamo posts, que en el libro están marcados con puntitos negros, y no son otra cosa que subrayados –para mí es muy importante subrayar libros, y espero que a este libro la gente lo subraye–. Ojalá algún día esos posts aparezcan en un epígrafe, una tarjeta, que alguien ponga uno en su blog, lo que sea. Porque había un montón de cartas relativamente desechables, pero dentro de esas crónicas, disperso, había material bueno. Y no se trataba de hacer una colección de cartas, sino de hacer un libro: una autobiografía.

¿Y veías claramente la división en etapas de la vida de Caicedo o es sólo una “decisión del director”?

Es como una película: se va a matar, no se mata, y volvamos para atrás (*risas*). Pensé que era mejor contar el final al comienzo. Sentí que el suicidio tenía que enfrentarlo de una y no al final; que no importaba el final. No era un *whodunit*, no era el tipo de película en la que importa si fue o no el mayordomo, sino por qué el mayordomo lo hizo, porque el mayordomo estaba ahí desde la primera toma. Los capítulos exacta-

mente no los tenía; sí sabía que había uno que me fascinaba más que el resto, el que más quise investigar y del que conseguí más material inédito.

El del viaje a Estados Unidos (“Borderline / Cruzando fronteras”).

Claro. Para mí era muy importante que en un libro latinoamericano apareciera un chico que quería ir a Hollywood, que rompe toda la tradición latinoamericana del escritor: él nunca menciona Barcelona, ni siquiera Buenos Aires como capital o lugar de peregrinación. Su tierra prometida es Hollywood. Y yo siempre sentí, sobre todo conversando con una de sus hermanas, que su vida en EE.UU. fue fatal.

Otra idea muy interesante de tu (¿su? ¿el de ustedes?) libro es la especulación de que la tecnología podría haberle salvado la vida, la hipótesis de “Caicedo como blogger”.

A ver: me parece que Caicedo tenía características que todos los cinéfilos tienen, que era alguien con mucha curiosidad por la vida, pero también mucho pánico a vivir.

¿Llevadas al extremo?

Al extremo pero no tanto, eh. Para mí está cinco pasos más allá de lo que considero el cinéfilo “normal”, alguien que lee sobre cine, que ve películas... En un punto la cinefilia es una enfermedad. No me vengas a decir que eres completamente normal, no la compro (*risas*). A partir de ahí me parece que hay distintos grados de patología, y él lo tenía súper claro: esto es una enfermedad. Pero también es su cura, la *cinesifilia*. Los cinéfilos necesitan compartir su cinefilia con alguien, no les basta con la experiencia individual. Y ahora con los blogs hay una calma más grande, se puede compartir. Caicedo no tenía con quién. Mi impresión es que hoy alguien tímido, raro, inhibido, bipolar y con un deseo incontrollable por verlo todo y por la información –esa cosa de la trivía, de saber que la información vale más que el oro y de que aquél que vio algo vale más que tú hasta que lo alcanzas– puede escribir con respuesta inmediata, puede conocer pares y tener un grado de intimidad que no implica verse físicamente. A Caicedo le complicaba todo lo que implicara mirarse a los ojos, pero creía en la primera persona, no le daba vergüenza hablar de sí mismo. Escribirse con gente de otros países, el Skype, los posteos a favor o en contra... sobre todo creo que a él le habría cambiado la vida el torrent; quizás no habría tenido ni que ir a Hollywood, a su calvario. Creo que lo habría podido pasar mejor, que la tecnología lo habría ayudado. Eso es lo que creo, por ahí me equivoco. Pero me gusta pensar que la tecnología tiene ventajas. [A]



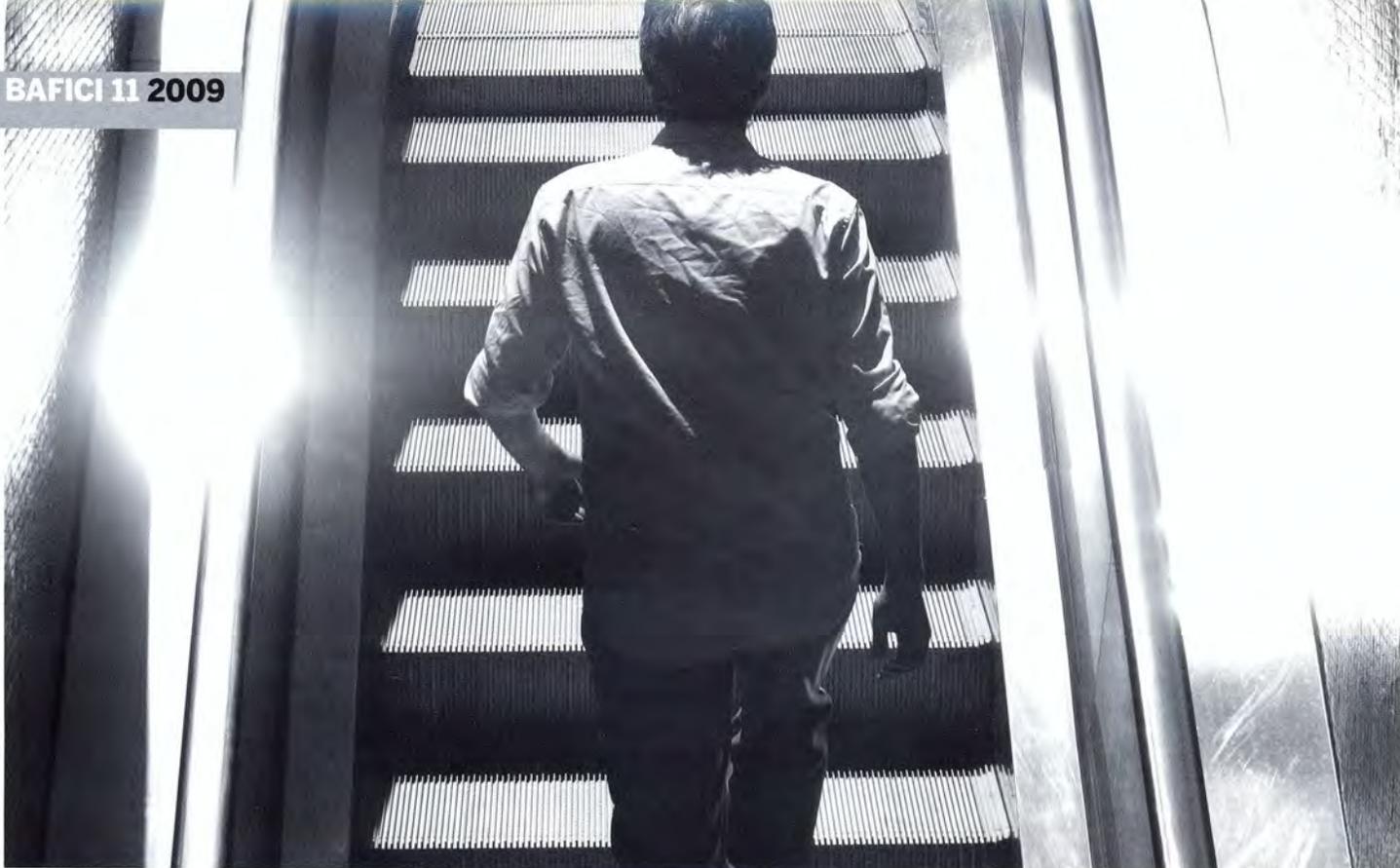
Andrés Caicedo: Unos pocos buenos amigos

Colombia, 1986, 82’.

DIRIGIDA POR Luis Ospina.

Este video fue registrado en Cali, en tiempos en que Andrés Caicedo (1951-1977) aún no se había convertido en el verdadero mito que es hoy en la cultura juvenil de Colombia. De acuerdo a las entrevistas del inicio, en las que nadie en la calle reconocía su nombre, se advierte que era difícil adivinar entonces que su figura no se iba a perder en el olvido, sino que crecería hasta ser redibujada por distintas formas de la leyenda. El multifacético Caicedo no puede ser entendido, como confunde hoy cierto “caicedismo” juvenilista, como un entusiasta cultor del éxtasis drogón, un aspirante a una utopía comunitaria de la mano de un *flower power* tardío en la Cali de los setenta. El video de Ospina lo muestra atravesado por un furor productivo que no reconocía fronteras: la escritura literaria, la dramaturgia, los guiones de cine, la crítica, sumado a sus aventuras en la escena teatral y su incipiente incursión como actor y proyecto de cineasta. En síntesis: un vertiginoso, consciente y organizado artista intermediático, y en cierto modo, como apunta hoy Alberto Fuguet, más un nerd insólito que un rocker. Sus amigos desfilan por el documental componiendo un retrato que deja entrever la complejidad de un personaje que, como corresponde, convoca a su cuota de misterio.

El video fue originalmente registrado en el viejo formato U-matic, para el cual un cuarto de siglo es demasiado comprometedor en cuanto a su supervivencia. No obstante, el material fue sometido a un minucioso trabajo de restauración digital, y hoy se presenta como un documento crucial que hace de lo que comenzó como una contraseña Caicedo para iniciados un efectivo llamado para crecientes y renovados lectores a lo largo del continente. **EDUARDO A. RUSSO**



Castro

Argentina, 2009, 85'.

DIRIGIDA POR Alejo Moguillansky.

A favor

Se ha dicho muchas veces que el cine está condenado al realismo. El desarrollo del cine moderno se ha planteado sobre esta idea para intentar refutarla, pero también para confirmarla.

Exceptuando los intentos de cine no figurativo, el cine moderno ha intentado distintas formas de la abstracción, pero siempre desde el registro de lo real. La idea de Bazin sobre el realismo, basada en la ilusión de realidad de la imagen fotográfica y el movimiento que le imprime el cine a las imágenes, ha sobrevivido ya varias décadas, incluso en aquellas propuestas que tienden a la abstracción. Cuando la construcción visual y sonora de un cineasta tiende a desprenderse de una representación reconocible de la realidad es, precisamente, cuando las huellas de lo real en la imagen cinematográfica más sacuden nuestros ojos. *Castro* es una película que se inscribe con belleza y muchas ideas en esta relación histórica entre abstracción y realismo. No es casual que Moguillansky sea admirador de *Invasión*, con la cual *Castro* conversa en forma notable, porque no lo hace desde referencias directas sino desde una filiación estética de la que no reniega. Ambas películas construyen una Buenos Aires que es reconocible (por fidelidad al registro directo de lo real) pero que asume ante el espectador el valor de una abstracción. Hay que decirlo: lograr esto en el cine es tarea de titanes y merece ser festejado. Puede aceptarse que *Castro* limite, por su virtuosismo, la emoción del espectador, como si su per-

fección formal pusiera una barrera en una instancia inmediata de acceso. ¿Pero no es esa limitación un precio inevitable a pagar por quien se atreve a tanto? Sospecho que *Castro* es una película que crecerá con los años y será mucho más importante para el cine argentino de lo que hoy podemos vislumbrar. **JUAN VILLEGAS**

En contra

Hay mucho que una película no dividía a los espectadores en dos bandos separados por un abismo tan infranqueable. No era solamente porque a algunos les había gustado y a otros no, lo que suele suceder a menudo. Se trataba de que unos y otros se escuchaban sin poder entender lo que su interlocutor decía sobre la película. Cuando uno de mis compañeros de la revista me refirió la emoción que *Castro* le había provocado, creí estar ante un malentendido, ya que entre las muchas cosas que yo podía llegar a reconocer como méritos de la película no figuraba ni por asomo la capacidad de emocionar. Por otra parte, *Castro*, con la majestuosidad de su ejecución laberíntica, intimida un poco a sus detractores, que, en casi todos los casos, hemos admitido que el premio conseguido por ella era justo, como si temiéramos pasar por burros ante sus logros cinematográficos.

Ya Villegas, en la nota que acompaña a ésta, resalta los méritos de la abstracción en relación con la modernidad y el realismo; en términos generales es difícil estar en desacuerdo. En relación a *Castro*, en algunas críticas se ha traído a cuenta una asociación con

Buster Keaton y Jacques Tati.

Supongamos por un momento que la brillantez de las coreografías y la habilidad para crear un universo propio de Moguillansky estén a la altura de la comparación. Lo que uno echa de menos en ese caso es algo que en aquellos dos maestros articulaba todo su cine: una mirada sobre el mundo. Al ver *Castro*, uno siente que el sur de Buenos Aires, espléndidamente fotografiado, no es más que un gran parque de diversiones para los realizadores. También lo eran las ciudades modernas para Tati, pero además uno entendía perfectamente lo que el cómico francés pensaba sobre las arquitecturas con las que jugaba. En *Castro* conviven el puro juego cinematográfico con algunas inclusiones forzadas, casi culposas, de observaciones sobre la realidad. Algunas entrevistas de trabajo parecen puestas como para hacer sentir que se está "diciendo algo", que excede el mero girar en el vacío. El resto es puro juego, incluyendo las -para mí- molestas apariciones de Mariano Llinás y Agustín Mendilaharsu o de Alejandro Lingenti y Fabián Casas, como si fueran invitados a una fiesta que no necesariamente es para todos.

Las defensas que he leído sobre esta película, tanto en conversaciones privadas como en las guerras de los blogs o la nota de Juan que acompaña a ésta, ponen a *Castro* en un lugar un poco incómodo, que excede su mera existencia como película. Se trataría de un arrebato de modernidad, un signo de los nuevos tiempos, un quiebre generacional. Pocas películas resisten tanta responsabilidad. **GUSTAVO NORIEGA**



8 semanas

Argentina, 2009, 84'.

DIRIGIDA POR Alejandro Montiel y Diego Schipani.

Una novedad dentro de las películas nacionales significó *8 semanas*. En primer lugar, porque su material de base son los ensayos de un musical, género algo desprestigiado que ha sido dificultoso de introducir en Buenos Aires. Y no se trata de musicales con cierta tradición como *La bella y la bestia* o *Los miserables*. *Ella* es el espectáculo que se estrenó en el 2008 en el Teatro Nacional y rinde tributo nada menos que a las canciones de Raffaella Carrá. En segundo lugar, por sus rasgos de estilo: la utilización del mockumentary y la ficcionalización de la transmisión con su puterío exagerado al mejor estilo reality show y programa chimentero. Con este cóctel de materiales diversos y las canciones en el italiano original, la película también redescubre el admirable poder instantáneo y sincrético de los temas de Raffaella. Ya sea desde la originalidad de las puestas coreográficas (la guerra entre "Pedros" y "Lucas") o recordándonos cómo las excéntricas versiones en español al proclamar cosas como "felicidad, dad, dad, acento en la a" contradecían toda lógica ortográfica castellana. Canciones originales que además evidencian la censura que en los setenta los militares ejercieron sobre los temas de Raffaella. Quienes crecimos con un himno a la liberación como "Hay que venir al sur" sabemos hoy que en vez de "para enamorarse bien" la letra decía "para hacer bien el amor"; en lugar de "sin amores", "sin amantes". Y un aforismo insuperable como "si te deja no lo pienses más/ búscate otro más bueno" fue mutilado y tergiversado: "y si sufres no lo pienses más, espera que te pase".

Con estos temas bien incorporados, la película no pierde su línea narrativa y pasan cosas, como en el buen momento en que se corta la luz. Ya en "En el amor todo es empezar" la gran diva lo había anticipado: "Si él te lleva a un sitio oscuro, que no te asuste la oscuridad". **LILIAN LAURA IVACHOW**



Bonus Track

Argentina, 2008, 84'.

DIRIGIDA POR Raúl Perrone.

Mucho se habló del localismo de Perrone, de su vocación de retratista del Oeste, y prueba de ello es no sólo su extensa filmografía, sino también el más reciente y pomposo título de Ciudadano Ilustre de Ituzaingó. De más estaría aclarar entonces que el suyo no es cualquier suburbio, sino un suburbio en particular. Es más, los chicos de *Bonus Track* andan en patineta por las calles, las galerías comerciales, los rincones secretos de un Ituzaingó que no es tampoco el de *Ocho años después* ni el de otras tantas películas del director. Un lugar más específico aún, que parecería traducirse primero en la elección de un escenario y luego en la decisión obligada acerca de dónde ubicar la cámara, un procedimiento más que habitual que se hace patente en esta ocasión, casi como si el espacio dictara la historia y también los personajes. Perrone tiene, en esta ocasión, el enorme mérito de hacer de esa ubicación estratégica una estética particular: un realismo que hace a los espacios reconocibles a la vez que enigmáticos.

Ya decía László Kovács en *No Subtitles Necessary: Laszlo & Vilmos* (también en esta última edición del Bafici) que la clave está en detenerse en lugares interesantes. Y Perrone se detiene en un cine abandonado. Un bonus track, una pista adicional para esa banda de skaters, que jamás se detiene en ese laberinto de rampas, escaleras y pasillos infinitos. A lo largo de la película patinan, patinan y escuchan música, patinan y hablan, hablan y en apariencia no dicen nada relevante, porque lo que importa decir está en ese lado B que ofrecen los espacios capturados en imágenes. Cuando las nubes de un cielo claro se proyectan en la oscuridad de esa pantalla en desuso, cuando la luz de un farol hace visibles los rincones secretos del que en ese momento, mágicamente, se revela como el protagonista de la historia. **MARCELA OJEA**



Entrenamiento elemental para actores

Argentina, 2008, 62'.

DIRIGIDA POR Martín Rejtman y Federico León.

Un laboratorio alejado del mundo donde pudiera brotar el potencial del actor: ¿no era ése el sueño soviético sobre las condiciones óptimas para la formación actoral? Una idiosincrasia al servicio del arte, el punto de contacto entre Eisenstein y Stanislavsky: exigencia y compromiso, sudor y lágrimas por la excelencia. Rejtman y León toman esta premisa, convertida en un cliché a estas instancias, y la transforman en un *mockumentary* hilarante, que, tras una capa de comicidad y guiño al espectador, oculta un cariño sincero por sus personajes, especialmente por el estrictísimo profesor del *ensemble* teatral, interpretado por Fabián Arenillas. El dato más relevante es que la troupe es integrada por niños de entre ocho y doce años, elegidos personalmente por el *magister*, quien no da vueltas a la hora de hurgar en el error o en la supuesta falta de talento de las criaturas.

Rejtman nos tiene acostumbrados a un cine de sonrisa comprensiva más que de risa estruendosa. León, que hace un buen tiempo viene combinando lo teatral con lo fílmico, se combina con Rejtman para hacer una película llamativamente unificada, que no traiciona ni a uno ni a otro. Lo interesante de la película es que, bajo una engañosa apariencia de liviandad y de juego, dice muchas cosas. Sobre el arte y el compromiso que implica llevarlo fuera del terreno transitado, sobre el combate constante contra la laxitud de la vida moderna y la pretensión de facilismo, sobre padres que pretenden que sus hijos los saquen de una mediocridad cotidiana, "pegándola" en la actuación. Y todo a través de un humor inteligente, no resaltado, sin subestimar ni una sola vez al espectador. Cada viñeta de la película es maravillosa, y tanto el momento en que el profesor alecciona a los padres como la secuencia de acciones cotidianas de su propia vida están entre lo mejor que se ha visto en el Bafici este año. **GUIDO SEGAL**



Tekton

Argentina, 2009, 74'.

DIRIGIDA POR Mariano Donoso.

Tekton documenta el reinicio de la construcción del Centro Cívico de San Juan hasta su terminación. El abandonado Centro Cívico había sido uno de los motivos de *Opus*, la primera película de Donoso, y en ella le resultaba funcional a la argumentación. En *Tekton*, en cambio, el argumento es la construcción y la evolución de la forma, tanto del edificio como de la película. Ambas evoluciones están concebidas a modo de progreso, y su realización en tanto forma se evidencia, en definitiva, como un destino final casi naturalizado, lo que para una edificación y un film sobre una construcción es a la vez una virtud contradictoria y una aspiración mayor. Pero, a diferencia del edificio, *Tekton* es una forma viva, que piensa y que estimula una contemplación activa. El logro de esta película respecto de las formas supone tres pasos indispensables: en primer lugar, pensar qué y cómo se va a filmar, a qué distancia de qué cosa. En segundo lugar, la captura de la imagen misma, la búsqueda de la explotación del atributo referencial de la imagen, pero no mimético respecto de la realidad sino de las formas, además de la capacidad para la incorporación de la sorpresa. Finalmente, un trabajo de edición que condense y realice el sentido final del film. Los tres pasos parecen haber sido hechos con una conciencia cinematográfica notable. Los primeros dos, intuyendo hacia dónde debía ir la obra; el tercero, realizándola. *Tekton* es posible por la voluntad de la forma, que se impone entre otras cosas a través de encuadres perfectos potenciados por una textura singular que fueron al encuentro, a su vez, del sonido (y la música) que hace único a este film. **AGUSTÍN**

CAMPERO



Iraqi Short Films

Argentina, 2008, 94'.

DIRIGIDA POR Mauro Andrizzi.

Esta suerte de reverso nacional de *Redacted* interesa, fascina incluso, por varias razones. Por un lado, es tan estimulante como puede serlo no una película bélica –lo que de alguna manera es, porque, aunque no se encuadra dentro del cine de género, trata sobre la invasión a Irak y transcurre en el lugar de los hechos, acechándolos– sino una película que asume junto a Fuller la naturaleza bélica del cine. Aquí no falta acción, suspenso, muerte, conflictos. Pero lo más importante es que dichos elementos definen tanto el contenido de lo que vemos en pantalla como la forma en que el film dispone de las imágenes y la naturaleza de la película misma. El film de Andrizzi es un campo de batalla donde se baten –prácticamente sin palabras y a pura puesta en escena– buena parte de las ideas que tenemos sobre lo que el cine fue, es, debe ser o será, arriesgando en el lance tanto su autoría como su condición de film. No sólo porque no es tal (la mayoría de sus imágenes fueron registradas en video), sino también porque es un largometraje compuesto exclusivamente de cortos recogidos de internet. De modo que aquí son puestas en tela de juicio las estandarizadas pero vigentes ideas de que la autonomía estética de una película responde al marco temporal de su larga duración y a la firma del autor como aquél que ha filmado o hecho filmar sus imágenes. Entonces, analizar el trabajo de Andrizzi requiere detenernos menos en cada uno de los planos, secuencias o planos secuencia de los cortos que en su selección, su disposición y los pocos pero significativos textos –cuya autoría va de Mark Twain a Dick Cheney– que se les añade. En *Iraqi Short Films* queda claro que la moral es una cuestión de montaje y que en la guerra es una cuestión de puntería. **MARCOS VIEYTES**



La nana

Chile/México, 2009, 93'.

DIRIGIDA POR Sebastián Silva.

Un hogar chileno de altos burgueses. Una familia sólidamente constituida (la esposa se llama Pilar; el marido, Mundo) que tiene otro soporte más prosaico: el de la nana Raquel, una mujer doblemente oscura, por el color de su piel y por su trabajo, la doméstica es una inadvertida columna vertebral que sostiene los brillos de la casa. Todo esplende por donde pasa la nana, todo refleja la luminosidad casi angelical que rodea a sus habitantes. Hay luz en los rostros blancos de la familia, hay luz en los cálidos ambientes. Mundo y Pilar tratan a la nana con bondad y respeto. Los padres trabajan, los hijos estudian, la nana limpia, pule y da esplendor. Pero hay puntos oscuros entre tanta luz. Mundo dedica sus ocios a construir la réplica de un velero; más que un hobby, una pasión absorbente que camufla su inconsciente deseo de huir de tanto orden. Raquel hierve en un resentimiento sordo que se expresa en pequeñas agresiones, en ínfimos atentados que alteran la relojería de este orbe familiar. Hay un aire ominoso en *La nana*, una tensión instalada desde el comienzo que recuerda a precedentes ilustres: *Targets* de Bogdanovich o *La ceremonia* de Chabrol, un universo claustrofóbico revestido de bondad impuesta a presión. No obstante, la amenaza latente nunca termina de concretarse. *La nana* se reinventa en forma constante y muta hacia la búsqueda de formas de libertad individual, de tímidas exploraciones en un erotismo larvado, fuerza amenazante que también circula por la casa; bajo su influencia, Raquel es capaz de romper el hechizo claustrofóbico y salir al mundo. Cuando regrese ya no será la misma, ni ella ni la casa, un espejo que en sus manos devuelve sin retórica ni didactismos el reflejo colectivo de un mundo de nanas y señoras, luchando entre sonrisas por un lugar limpio y bien iluminado. **EDUARDO ROJAS**



Tony Manero

Chile/Brasil, 2008, 97'

DIRIGIDA POR Pablo Larraín.

A favor

Tony Manero gira en torno a Raúl Peralta. Un personaje de expresividad parca, prácticamente keatoniana, que, al igual que a los personajes del cómic al que se asemeja, parece obsesionado con llegar a un ideal. La diferencia entre los personajes de Keaton y Peralta es que mientras los primeros tenían un ideal ingenuo pero no exento de encanto, el segundo tiene como única y poco atractiva meta la de ser el mejor imitador del célebre personaje de *Fiebre de sábado por la noche*. Peralta, además, a diferencia de los personajes keatonianos, es un absoluto cretino capaz de defecar el traje de una persona por pura envidia o de hasta asesinar ancianos y vecinos con tal de llegar a su objetivo. Lo extraño es que ni esta ambición ridícula ni esta absoluta nulidad moral impiden que Peralta tenga poder. Después de todo, este hombre dirige la coreografía del lugar en el que trabaja y despierta una desconcertante atracción en las mujeres que lo rodean. Y si este respeto y este atractivo se vuelven verosímiles en el film es porque el director elige trasladar esta historia a los tiempos de la dictadura pinochetista, una época que, tal como muestra *Tony Manero*, se caracterizaba por tener en el poder unos militares imbéciles capaces de asesinar personas por traer volantes de la oposición y que abundaban

en discursos patrioteros ridículos que embelaban a unos cuantos. Es que Peralta, como el régimen pinochetista, es las dos caras de un mismo interrogante: el de la misteriosa naturaleza del poder, el de la aterrador y extraña posibilidad de que gente sin el menor nivel intelectual o moral pueda ser, en ciertas circunstancias, insospechadamente atractiva. Ahí están, justamente, Peralta para representar esta posibilidad en la ficción y la historia reciente de Chile para comprobarla en la realidad. **HERNÁN SCHELL**

En contra

El problema de *Tony Manero* es que se trata de un film construido alrededor de un personaje. Está bien: pueden objetar que *El ciudadano* también, *Los 400 golpes* también, etcétera. Pero en esas películas el personaje se articula con el mundo y forma parte de él o lo forma/deforma a su voluntad. El cine muestra el proceso, no es solamente un marco para las posibilidades de la criatura.

En *Tony Manero* tenemos un tipo desagradabilísimo. Quiere triunfar imitando a Travolta en *Fiebre de sábado por la noche*. Encuentra su posibilidad con el anuncio de un concurso televisivo. Paralelamente, hay una trama criminal y otra política en

el contexto del Chile de Pinochet. Ninguno de estos elementos pasa la instancia de "marco tremendo para historia extraña", y lo único que podemos hacer es seguir a Raúl Peralta, el desagradable en cuestión, por una serie de peripecias que desembocan en el concurso televisivo. Que, como sabemos, tiene una lógica y un suspenso propios que la película toma prestados. El resultado final es pobre: la metáfora o el simbolismo políticos carecen de peso, el retrato de época está más cerca de la *qualité* que de la funcionalidad narrativa y Peralta/Manero sigue siendo un tipo al que no querríamos ver ni en figuritas.

Esto dicho, el peor problema de la película es su falta absoluta de imaginación o, peor, que cree que la imaginación sólo se ejerce en la instancia de guión. Ni antes ni después. El resultado carece de espesor y, por eso mismo, de algo que se asemeje a la humanidad. No pedimos aquí la complejidad bergmaniana (que muchas veces era sólo camelo, de paso cañazo), sino creer en que ese personaje es posible. En el universo del cine, y tal como está planteado el film, es más creíble King Kong que Raúl Peralta. Esa falta de realidad y de irrealidad (perdón, Borges) hace que *Tony Manero* no se despegue del más rancio cine de fórmula que nos atosiga todos los días. **LEONARDO M. D'ESPÓSITO**



Chi-chi-chi Le-le-le Martín Vargas de Chile

Chile, 2000, 62'.

DIRIGIDA POR Bettina Perut, Iván Osnovikoff y David Bravo.

Martín Vargas fue el mejor boxeador chileno de las últimas décadas. Peleó cuatro veces por el título mundial, todas sin éxito. Su vida paralela a la del boxeo es la parábola común a la de tantos boxeadores: ascenso, fama, mujeres, alcohol y decadencia. También como esos tantos Martín Vargas intentó retornar a los 42 años. Allí comienza el documental de Perut, Osnovikoff y Bravo. La historia de ese retorno imposible es la de una estafa y una ilusión; estafa del grupo que maneja a Vargas, que lo enfrenta a boxeadores arreglados; ilusión del propio Vargas que prefiere no ver la maniobra montada a su alrededor. La película tiene una estructura dramática apretada, tan enjuta como la figura fibrosa de Vargas; sin desperdiciar un minuto de su breve metraje, construye una historia que mantiene un peculiar suspenso documental y que respira, como cualquier film clásico sobre boxeo, esa mezcla de desolación y estoicismo que encierra una metáfora de lo humano. La cara de Vargas se ha convertido con los años y los golpes en una especie de mapa, surcada por cicatrices y protuberancias; es la cara de un anciano con los ojos permanente y enormemente abiertos en una mezcla de alerta y esperanza. Vargas mira a un futuro que no existe desde un pasado que ya fue. Del coro de estafadores que lo rodean se desprende Ricardo Laiño, su viejo manager, su reverso, el hombre que con su único ojo ve y denuncia el engaño. Su figura magnética va creciendo al punto de que los realizadores le dedicarían luego otra película (la notable *Un hombre aparte*, también exhibida en este Bafici). Crónica de ilusiones perdidas, de engaños y amores, propios, de pareja, colectivos; todos frustrados. *Chi-chi-chi...* es tan pequeña en su duración como el físico de su protagonista y tan grande como su desvalido deseo de felicidad. **EDUARDO ROJAS**



Un hombre aparte

Chile, 2001, 57'.

DIRIGIDA POR Bettina Perut e Iván Osnovikoff.

Ricardo Laiño no está viviendo sus mejores años, pero resiste con fábulas, mentiras y recuerdos o, por lo menos, soñando con volver a los tiempos de productor de espectáculos, empresario y representante de boxeadores. Laiño sobrevive y no reconoce que su época de oro ya pasó. En menos de una hora se cuentan los restos de sobrevivida de un hombre acosado por su pasado y un presente nada feliz, tal como se ve en *Un hombre aparte*, retrato de una decadencia física que no impide a los directores mostrar el dolor al extremo. Perut y Osnovikoff acompañan a Laiño en sus últimas relaciones familiares (el off del hijo desde el teléfono es elocuente) y laborales mientras pasa sus últimos años en un desvencijado hogar que presenta fisuras no sólo en las paredes y en el techo. Es que ante semejante personaje extraordinario, la cámara de los directores jamás oculta la miseria e indignancia del pobre Laiño. *Un hombre aparte*, en este punto, tensiona los límites que el documental propone al contar los últimos tiempos de vida de un personaje reconocido con la cámara allí, encima de un cuerpo y de una cabeza que ya no funcionan bien.. A su manera y en otros ejemplos lo hicieron Wenders (*Lightning Over Water*), Muñoz y Wolf (*Yo no sé qué me han hecho tus ojos*) y Lech Kowalski (*Born to Loose*). Dentro de los parámetros de este tipo de registro en los que el director actúa como futuro sepulturero, *Un hombre aparte* da una vuelta de tuerca que, en realidad, tiene que ver con la grandeza del personaje central. Laiño, como se dijo, fue un personaje extraordinario, pero la cámara de Perut y Osnovikoff, al mostrarlo en el banco de una plaza junto a otros viejos como él, lo transforma en un personaje más, común y corriente, sincero y de pocas pulgas. En un ordinario ser humano. **GUSTAVO J. CASTAGNA**



El realismo socialista

Chile, 1973, 52'.

DIRIGIDA POR Raúl Ruiz.

El realismo socialista fue la escuela artística que apelaba a la reivindicación lineal de la clase trabajadora, a su lucha y al trasfondo de la esperanza fundamentado en el seguro triunfo del proletariado. Se puso en tensión con las vanguardias contemporáneas a la Revolución Rusa, que apelaban a la interpretación subjetiva de la realidad (cubismo, surrealismo, impresionismo y dadaísmo) a las cuales la inteligencia soviética stalinista acusaba de arte burgués, desconociendo su potencialidad revolucionaria y su capacidad de desenmascarar la realidad. Esto último es lo que hace Ruiz en *El realismo socialista* mediante la desnaturalización, además, de las estrategias narrativas. A las contradicciones inherentes al tema, expone la contradicción de la construcción de la ficción, y de esa forma afilia la película a la realidad política del momento. Y, a diferencia de las obras del realismo socialista, que forzaban la confianza en el porvenir, la película del chileno parece tener inscripta la desconfianza, la ironía y cierta resignación frente a los esquemas preformateados que parecían obligatorios para llegar al socialismo. En esta película el bien y el mal están claramente supuestos, pero no se expresan definitivamente mediante personajes, ejemplos, situaciones o grupos. Por el contrario, todo esto contradice y diluye la idea de lo deseable y el elemento a combatir o superar, lo que pone a *El realismo socialista* en una vereda estéticamente opuesta a las películas políticamente lineales de la época. Es imposible separar esta ironía y desesperanza del devenir de la primavera de Salvador Allende. El 11 de septiembre de ese mismo año, el fascismo chileno aniquilaría una de las experiencias más estimulantes en el proceso de emancipación de la humanidad. **AGUSTÍN CAMPERO**



Diálogos de exiliados

Chile/Francia, 1975, 100'.

DIRIGIDA POR Raúl Ruiz.

Por azar llegué a *Diálogos de exiliados*, dentro del fervor multitudinario que durante las semanas de festival favorece este tipo de películas. ¿Quién correría por Raúl Ruiz un sábado a la noche en otro momento del año?

Diálogos... muestra a un grupo de exiliados chilenos que durante la época de Pinochet intenta insertarse en París. Se trata de una película hecha por encargo, comisionada por una organización de refugiados políticos dependiente de las Naciones Unidas. Uno de sus aspectos más llamativos es la conformación de este grupo, heterogéneo y distante de la imagen de la militancia ortodoxa. Vemos "en el mismo lodo" al militante de base, al burgués, al que se asume despolitizado, al que cayó en el exilio como podría caer en una variedad o en una iglesia adventista. Con finísimo sentido del humor y desde las entrañas de la misma agrupación, la película forja una imagen autocrítica del grupo a partir de sus lugares comunes verbales, contradicciones y burocracias (el hecho de votar para tomar la decisión más mínima).

Lejos de la estampa más cristalizada cercana a la nostalgia con que el cine argentino construyó el exilio, la película, cuando se estrenó en Chile en el 2006, provocó malestar justamente por su "liviandad". Ante esto se podría cuestionar por qué a una realidad que en sí fue doloroso padecer debe encima corresponderle una visión solemne. O pensar junto a Witold Gombrowicz, quien vio al hombre culto contemporáneo "demasiado categórico" y "asustado" por no saber aflojar sus tensiones. "Hace falta algún líquido que suavice su tensión", decía Gombrowicz, "que le haga retroceder a nuestra condición humana hecha de ligereza; que nos ablande el mundo". Un pensador extenuante que a su modo padeció un largo exilio en el que sobaban ráfagas de humor: "¿Por qué debo cargarme el dolor del mundo? No soy un atlas". **LILIAN LAURA IVACHOW**



Rachel

Francia/Bélgica, 2009, 100'.

DIRIGIDA POR Simone Bitton.

El conflicto árabe-israelí, desarrollado a lo largo de más de cuatro décadas, ha dado lugar a la aparición de realizadores cinematográficos que, a través de una mirada crítica sobre los procedimientos políticos y militares israelíes, ofrecen una visión diferente a la de los medios de comunicación hegemónicos por la ideología pro yanqui (y, por ende, pro israelí). Así, tenemos que realizadores de ese origen como Eyal Sivan, Yoav Shamir y el más conocido Avi Mograbi (quien además, a diferencia de los otros, no se ha exiliado) han realizado films con una mirada profundamente cuestionadora de las conductas del gobierno de su país en el conflicto. La realizadora marroquí Simone Bitton, que ya había realizado otro notable documental (*Wall*), parte aquí de una noticia que pasó casi desapercibida: la muerte de la militante norteamericana por los derechos humanos y pacifista Rachel Corrie, al interponerse entre una excavadora israelí y la casa palestina que ésta intentaba arrasar. El hecho fue presentado por la policía militar como un mero accidente, pero varios testigos presenciales lo calificaron de intencional. Bitton entrevista a varios de esos testigos, así como a diversos representantes de los bandos en pugna, a lo que agrega el análisis detallado de varias fotografías, con el único objetivo de establecer de manera fehaciente la verdad de lo sucedido. Utilizando una voz en off poco intrusiva, un tono objetivo y distanciado y concentrándose de manera excluyente en ese hecho preciso (lo que provoca que el film aparezca como algo estirado y con algunas reiteraciones), la realizadora da lugar a que el espectador saque sus propias conclusiones sobre el suceso, que inevitablemente serán diferentes a las que ofrecerá el documento oficial del gobierno israelí. **JORGE GARCÍA**



Pizza in Auschwitz

Israel, 2008, 52'.

DIRIGIDA POR Moshe Zimmerman.

Documental sobre un hombre que de chico sobrevivió al Holocausto y que, décadas después, vuelve al campo de concentración nazi acompañado de sus dos hijos con el objetivo de revivir sus días como pequeño prisionero y homenajear a sus padres muertos allí. Con semejante argumento, uno puede llegar a esperar un film centrado en recorrer una y otra vez las penurias de un hombre que se pregunta cosas tales como cuál es la naturaleza de la maldad humana, por qué hubo un movimiento tan atroz como el nazi en el siglo XX y demás cuestionamientos que suelen hacerse en cualquier film sobre la Shoah. Sin embargo, *Pizza in Auschwitz* pasa por otro lado: por las relaciones entre el padre sobreviviente y una hija que expresa tanto en su rostro como en sus palabras el hartazgo que siente al haber estado escuchando desde chica las penurias que pasó su padre ("Es como si quisieras contar todo el tiempo tus miserias de chico para mostrarle al otro que sus problemas no valen nada", va a reclamarle ella). Del raro orgullo que tiene el padre por haber estado en permanente peligro de chico, de la dudosa legitimidad que le da el haber vivido Auschwitz para comportarse de manera agresiva en ciertas circunstancias (ejemplar, en este sentido, el sermón que le brinda a los jóvenes turistas alemanes) y sobre todo del humor negro (¡negrísimo!) que tiene este sobreviviente con respecto a los campos de concentración y a la comunidad judía y que en el film funciona como forma terapéutica de superar su pasado. O sea, un film que reflexiona sobre el nazismo, el humor, las relaciones familiares y el dolor como legitimador de acciones –todo en menos de una hora–, y que constituye, sin temor a exagerar, una de las mejores reflexiones cinematográficas sobre uno de los hechos más terribles de la historia. **HERNÁN SCHELL**

SOBRE LARRY FESSENDEN



El hombre que revisaba la basura

por Mariano Kairuz

A pesar de que su popularidad aumentó en los últimos años de la mano de Guillermo del Toro, Ron Perlman sigue teniendo cierto aura trash. Lo que no tiene, por supuesto, nada de malo, muy por el contrario; sólo que termina generando un efecto adverso: que uno ya casi no vea todas esas películas que él sigue filmando año a año y casi no se estrenan. No por prejuicio, sino porque incluso todo ávido consumidor de chatarra –de esos que saben que entre la chatarra se han camuflado varias de las obras maestras de la historia del cine– llega a un punto en que no le queda otra opción que aceptar que la vida es corta y que no se puede ver todo. Así que por ahí, si aparece, directo a video sin pasar por los cines, una película fantástica protagonizada por el prolífico gigantón de la quijada, el hombre-que-puede-hacer-de-Hellboy-casi-sin-maquillaje, y coprotagonizada por James LeGros (ex promesa del cine indie modelo Sundance de hace 15 años) y un puñado de tipos cuyos nombres no nos dicen nada, es probable que incluso el alguna vez ávido consumidor de chatarra la deje de pasar de largo.

Y entonces estaría dejando pasar una pequeña gran película apocalíptica. Una cosa rara llamada *The Last Winter*, que ya tiene tres años pero que para algunos habrá sido uno de los grandes descubrimientos de este último Bafici. Y que es de presupuesto bajo pero no es trash, sino un artefacto más bien serio, una de terror ecológico, de la Tierra volviéndose contra sus habitantes superiores y más irresponsables, con furia vengativa. Una película atmosférica y claustrofóbica de un tipo llamado Larry Fessenden, que a su manera –como director, y también como productor, como actor y

como una especie de miembro y espíritu aglutinante de toda una comunidad indie contemporánea– tuvo su propio foco oculto en el festival. Y que es todo un, con perdón por el lugar común, secreto-mejor-guardado del cine de terror actual.

¿Quién es el tal Fessenden? Para empezar, un neoyorquino del East Village nacido en 1963 y al parecer –según especula un tal Ray Privett en un artículo publicado en internet – proveniente de una familia de clase media y probablemente media alta pero con una tendencia a interpretar a *homeless, white trash*, descastados y desarraigados –con una marca personal: algún hueco entre los dientes–. Así es al menos en un corto que filmó a los 17 llamado *White Trash* en el que su personaje aparece acreditado como “el hombre que revisa la basura”; así es en *River of Grass*, la ópera prima de Kelly Reichardt –directora que tuvo retrospectiva y libro en el Bafici– de la que fue no sólo protagonista sino también productor y editor; y más fugaz y radicalmente en *Wendy and Lucy*, la última de Reichardt. Y así es un poco también *I Sell the Dead*, primer largometraje de su amigo y colaborador Glenn McQuaid, una de ladrones de cadáveres en la Inglaterra victoriana que se vio también en el festival y que empieza con su personaje a punto de ser decapitado. Y en la que curte una imagen más parecida que nunca a la del Jack Nicholson –los cada vez menos pelos en estado de pura anarquía, la sonrisa desencajada– de *El resplandor*. Era una historia sobre la claustrofobia y sobre perder la cordura y sentirse encerrado en un paisaje abierto, blanco, gélido, lo que nos lleva de vuelta a *The Last Winter*, que obviamente abreva en ese antecedente –y un poco más todavía en *El enigma de otro*

mundo, de John Carpenter–, por más que en las entrevistas Fessenden se empeñe en mencionar, en lugar de aquellas dos, a *Fargo*, el noir helado de los Coen.

Hay que entenderlo (esto es, que hable de los Coen en lugar de hablar de Carpenter): su propósito es que sus *horror movies* sean vistas como historias de terrores *humanos*, reales, en las que los elementos fantásticos tal vez no sean más que proyecciones de mentes afiebradas, percepciones distorsionadas por la angustia y la desesperación. Son películas fantásticas en las que los componentes sobrenaturales se van sugiriendo progresivamente, deformando de a poco la premisa inicial. Esos monstruos ¿mitológicos? que aparecen sobre el final de *The Last Winter* irrumpen como un disparate freak en una película mayormente realista –ok, más o menos: el viento, o *algo*, está enloqueciendo y liquidando a la pequeña comunidad de empleados de una compañía petrolera instalada en Alaska–, pero no dejan de ser, una capa más abajo, manifestaciones alucinadas de la Tierra que se resiste a ser rapiñada una vez más.

Vegetariano, militante anticalentamiento global, Fessenden viene jugando con el tema de “no jodas con la madre naturaleza” (sic: ver el sitio oficial de su productora, GlassEyePix.com, y, ahí mismo, el manifiesto de Fessenden, *Low Impact Filmmaking*, sobre cómo hacer cine sin dilapidar recursos) desde su segundo largo, *No Telling*, y se volvió más explícito en este sentido a partir de su cuarto film, *Wendigo*, que como *The Last Winter* despliega una historia de hombres inescrupulosos en ambientes abiertos y una resolución con apariciones mitológicas sobrenaturales semejantes (atención al cazador que enfrenta su destino encarnado en un espectral Hombre-Ciervo). Una línea que continuó el año pasado en *Skin and Bones*, su entrada para la antología televisiva *Fear Itself*, que puede verse todavía por el canal Space y que es una suerte de heredera de *Masters of Horror*, también creada por Mick Garris. Y aunque tiene una convocatoria de “autores” un poco más de segunda línea que aquella, implica un pequeño reconocimiento para Fessenden entre sus pares, después de tantos años de carrera dándose a conocer casi artesanal y marginalmente, saliendo en video de una manera tal que por ahí –lo dicho– lo dejamos pasar de largo sin saber lo que nos estamos perdiendo.

Y el resto de la historia de Fessenden –su currículum actoral en películas ajenas y más *clase A*, sus muchas nuevas producciones, su roce con el teatro– darían para un par de páginas extra de la revista, pero mejor buscarlo en internet. Que ya se sabe: si seguimos imprimiendo a este ritmo, una noche de éstas se nos va a aparecer Ron Perlman disfrazado de árbol justificativo y nos va a hachar las cabezas. **[A]**



Mock Up on Mu

Estados Unidos, 2008, 110'.
dirigida por Craig Baldwin.

Craig Baldwin debe de ser el director de serie B más coherente del mundo. Lejos de filmar con presupuestos lo más bajos posibles, se limita a robar imágenes de las viejas películas de la serie B de los cincuenta para componer sus delirantes collages de ciencia ficción. De ciencia ficción y política, pues, como sus propios referentes, su cine también nos habla de política, en su caso ya no como metáfora sino explícita y conscientemente. No habría estado mal, por ejemplo, que Obama hubiese acudido a la última Cumbre de las Américas tras haber visto *Tribulation 99: Alien Anomalies Under America*, la más perfecta síntesis de las relaciones entre Estados Unidos y sus vecinos del sur a lo largo del siglo XX. *Mock Up on Mu* es de nuevo una revisitación de la América de los años cincuenta y sesenta, de la América de la carrera espacial y la Guerra Fría (algo así como la versión trash de la mucho más seria, pero no menos divertida, *Double Take*, de Johan Grimonprez). Ahora a partir de una serie de personajes cuyas trayectorias se hacen coincidir e interrelacionar: Marjorie Cameron, Jack Parsons, Lockheed Martin y L. Ron Hubbard. Basta consultar la Wikipedia para comprobar, uno, que se trata de personajes reales, si bien parecen todo lo contrario, y dos, cómo una serie de temas vinculados a sus biografías (la carrera espacial, la creencia en la vida extraterrestre, las nuevas religiones) se entremezclan con notable perspicacia. Pero esta vez, a diferencia de otros trabajos de Baldwin, la duración de la película va en contra de *Mock Up on Mu*. Sus dos horas de metraje resultan agotadoras. Por partes los resultados son magníficos, como el punto de partida; no así el conjunto. Craig Baldwin, como casi todo el cine de *found footage*, es mejor en las distancias cortas. O es más disfrutable. Como las buenas (y cortas) películas de serie B. **JAIME PENA**



Tom yum goong

Tailandia, 2005, 90'.
DIRIGIDA POR Prachya Pinkaew.

Se dice que el Muay Thai es, al mismo tiempo, un deporte de contacto y un espectáculo de entretenimiento. Esto es, ni más ni menos, *Tom yum goong*. Es un cine de contacto que transmite una corriente eléctrica con cada patada voladora; un cine vital que apela a las emociones básicas del espectador. Y es puro espectáculo. Lleva como argumento una excusa endeble: el robo de dos elefantes, animales sagrados, considerados como parte de la familia por el sorprendente protagonista. Su búsqueda resulta en una espiral ascendente de acción, en la que la apuesta se incrementa en cada secuencia. Después de 18 minutos introductorios de bellas imágenes que retratan la estrecha relación entre Kahn (Tony Jaa) y los susodichos elefantes, ¡qué mejor forma de entrar de lleno en la acción que con un rodillazo volador que barre de una vez a cinco malhechores! De allí en adelante todo es posible sin necesidad de cables, dobles o efectos especiales. Los trucos, muchos y muy buenos, son los que el hombre (en realidad, no cualquier hombre, sólo Tony Jaa, eximio gimnasta, maestro en Muay Thai y taekwondo) puede hacer con la destreza de su cuerpo y con una coreografía precisa y dinámica. Contra todo lo que se puede luchar él lo hace. Skaters, patinadores y motociclistas; bicivoladores, cuatriciclos y lanchas; espadas, tubos y antorchas; un experto en capoeira, cincuenta hombres de negro y un gigante fisiculturista. Y, a pesar del exagerado y cuasi paródico tono melodramático general, el humor está siempre presente en medio de las piñas, patadas y saltos, asegurando una conexión mayor entre película y espectador. Como si todo esto no fuese ya suficiente, un maravilloso plano secuencia de cuatro minutos, coreografiado al milímetro, en el cual Kahn, a medida que sube piso tras piso hasta llegar al restaurante ilegal, va dejando fuera de combate a la mayor parte del clan mafioso, justifica cualquier elogio que se le haga a esta película, a este actor y a este director.

MARINA LOCATELLI



Sita Sings the Blues

Estados Unidos, 2008, 82'.
DIRIGIDA POR Nina Paley.

Romper (o gambetear) un corazón por mail es, antes que un arte, una ausencia de gentileza, romanticismo y coraje absoluta. La respuesta de Nina Paley al abandono de su marido, que consistía en una sola oración, impersonal, maleducada, escrita desde la India, es todo lo contrario, en todo sentido. Paley toma ese medio, la internet, para transformar, como corresponde, su tristeza en revolución y evolución: si su marido es capaz de usar ese medio como refugio, como gomera para esconder detrás de la espalda, Paley lo transforma en un increíble castillo vagabundo capaz de contener no sólo esa "carta" de no amor sino también a esta *Sita Sings the Blues*, película animada gran guiñol hecha enteramente en la computadora y pensada para ser distribuida gratuitamente. Paley pone en paralelo dos imposibles (uno sabe que un corazón roto es capaz de cualquier cosa): por un lado, su autobiografía, de líneas todo el tiempo nerviosas, con la cotidianeidad de su pareja y el quiebre de esa relación, y por el otro, apelando más al collage y haciendo del musical una obligación, a la leyenda del ancestral libro Ramayana. Dos corazones con agujeritos, el de Paley y el de Sita, dos abandonadas, capaces de cualquier cosa por sus mitos masculinos, se convierten en el epicentro de un terremoto animado: todo lo que pasa por *Sita Sings the Blues* se convierte en color, en comedia, en algo sentido y extrañamente universal. Ya sea con las canciones de Annette Hanshaw de los años 20 —que le dan a Sita cantante una pátina Betty Boop— o con las ilustraciones saboteadas de seriedad del mito, *Sita Sings the Blues* supera el objeto de su furia y se planta, para crecer en bosque, contra cierto cine de animación: es adulta sin ser solemne, es personal sin ser una invasión a una intimidad y es cine, hecho enteramente por Nina Paley (rubro que se les ocurra lo cubrió ella), pensado para ser gratuito. Sita y Nina cantan la libertad como ninguna. **JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ**



Antigone

Alemania/Francia, 1992, 99'

The Death of Empedocles

Alemania/Francia, 1986, 132'

DIRIGIDAS POR Jean-Marie Straub y Danièle Huillet.

Los esposos Straub y Huillet procuraron volver a tramas antiguas para darles una vigorosa actualidad, con el cine como vehículo y la puesta en escena cinematográfica como estrategia. Esto último pasa a ser el núcleo del pensamiento y el problema a resolver. Las dos películas comparten muchos elementos fundantes y métodos parecidos, pero su resultado parece ser dispar. Ambas visitan tragedias míticas para la cultura occidental; ambas se imbrican bajo el sol y el asolado verde siciliano. Empédocles fue un filósofo y poeta griego, líder de la facción democrática que, desterrado, se dedicó al pensamiento y murió al arrojar al volcán Etna. Los directores le depositan el encarnar una tragedia utópica, que enuncia el ideal de amor, paz y armonía a través de la belleza de las palabras que el poeta Hölderlin creara. *Antigone*, en cambio, se basa en la versión teatral de Brecht que refiere al conflicto de la hija de Edipo con Creonte, rey de Tebas. En la película de los Straub, la contradicción deja de ser esencialmente entre la ley de la ciudad y la ley divina (como sugería el clásico de Sófocles) para pasar a ser la belleza, la dulzura y la compasión de la humanidad frente al deshumanizado proceder de la rigidez del Estado, como exclusiva voluntad del caudillo Creonte. Pero a diferencia de la película de Empédocles, *Antigone*, si bien se beneficia de la bella cadencia de la oralidad, afirma su dramatismo sobre decisiones del punto de vista de la cámara, de composición y duración de planos y de evolución del erotismo de la figura de la protagonista en una perfecta armonía con el entorno natural. En resumen, *Antigone* se construye exclusivamente con estrategias cinematográficas. Y así consagra su superioridad.

AGUSTÍN CAMPERO



From Today Until Tomorrow

Francia/Alemania, 1997, 62'

Chronicle of Anna Magdalena Bach

Alemania Occidental/Italia, 1967, 94'

DIRIGIDAS POR Jean-Marie Straub y Danièle Huillet.

La obra de Straub y Huillet no despierta defensores y detractores, sino militantes y ahuyentados. Parece contradictorio que una cinematografía tan ascética pueda despertar esas pasiones, pero bastaba pasearse por los pasillos del festival para escuchar comentarios como "es lo único que vale la pena del festival" o "es un embole, ponen la cámara en un solo lugar y filman teatro". El grave error en que incurren los detractores es pensar a esta filmografía como un bloque. El reclamo de que se trata de teatro/ópera filmados es absurdo y de un nivel de purismo obsoleto. Tomaré dos ejemplos que considero de lo más sobresaliente de las películas exhibidas en el Bafici, dos obras que confío que los detractores, si se permitieran más laxitud y amplitud de criterios, podrían disfrutar. *From Today Until Tomorrow* es una pieza en un acto compuesta por Schönberg, en la que la variación de tonalidades y coloraturas crea un efecto inestabilizante. Sin embargo, no hay aquí pretensión de alta cultura ni de solemnidad. El matrimonio en escena discute agriamente sobre las limitaciones de la vida conyugal, sobre el deseo que despiertan terceros y sobre la rutina, el hartazgo y, finalmente, el temor a perder al ser amado. Es tan delirante la idea de que estas cuestiones se debatieran operísticamente y a los gritos ("¿Has pagado la factura del gaaaas?"), reforzándolo todo con una cámara distante que entrega todo el protagonismo a los intérpretes, que uno no puede más que reír a carcajadas. ¡Sí, a reír francamente con Straub! *Chronicle of Anna Magdalena Bach* es, en cambio, una reconstrucción cuidadosa de la vida de Johann Sebastian desde la música misma, interpretada por la élite de los músicos contemporáneos. La película logra reproducir el elegante barroquismo de un período y de un pensamiento sin caer en la pompa de los retratos de época, y, a lo largo de intervalos musicales y de un relato contemplativo, los directores nos colocan en un clima, nos transportan y nos envuelven en una religiosidad pagana, lejos del mundanal ruido. GUIDO SEGAL



Lothringen!

Alemania/Francia, 1994, 20'

DIRIGIDA POR Jean-Marie Straub y Danièle Huillet.

"Lothringen" es la palabra alemana que designa a la región de Lorena (o Lorraine, en francés), territorio históricamente disputado entre los descendientes de Carlomagno, que luego se convertiría en un ducado disputado por Francia y el Sacro Imperio Romano Germánico, y que, ya francés, sería conquistado por el estado prusiano y finalmente el Tercer Reich. Cayó frente a sucesivos invasores, de Julio César a Atila, de Bismark a Hitler. Sufrió afrancesamientos y desfrancesamientos. Luego de la Guerra Franco-Prusiana, cuando parte del territorio se anexa a la actual Alemania, los habitantes de origen francés optaron por trasladarse en masa a la Lorena francesa, y los prusianos avanzaron enérgicamente con la germanización. El matrimonio de directores Straub-Huillet condensó la historia tomando este período como eje. Ambos aprovecharon la economía de recursos intercalando imágenes del presente con textos, sonidos y ficciones del pasado (con fragmentos del escritor nacionalista -y antisemita- francés Maurice Barrès), y este diálogo temporal facilitó una poesía de las imágenes que despeja una verdad con ecos en la actualidad, en la que entra en disputa la naturaleza y el sentido de los nacionalismos. No se trata sólo de que cada imagen, articulada en una totalidad, forme sentido. Todos los planos de *Lothringen!* corresponden, además, al campo de lo sublime. En tanto belleza, esa poesía es potenciada, y enmarcada, por la música de Haydn, que trasciende toda la narración. En tanto tensión histórica, el sonido de los murmullos de distintas lenguas y las reminiscencias de las batallas la dotan de dramatismo. Ambas características (belleza y tensión) provocan la reflexión cinematográfica de un problema histórico. AC



Wendy and Lucy

Estados Unidos, 2008, 80'.
DIRIGIDA POR Kelly Reichardt.

El cine de Kelly Reichardt: El sueño (americano) terminó

AA. VV.
Buenos Aires, Bafici, 2009.

Hubo en el Hollywood clásico un género que hoy es mucho menos recordado que otros como el western, el film de gánsters o el musical. La 20th Century Fox supo convertirlo en una de sus especialidades principales: fue el conocido como *americana*. El género desbordaba al cine, abarcando también la música, la pintura o las letras, y en él se entremezclaban, con efecto agrí dulce, dos estados de ánimo: el celebratorio de una plenitud en el seno de aquella identidad e inocencia que se procuraba ver en los cimientos de los Estados Unidos y el nostálgico por un mundo que ya se consideraba perdido. La *americana* ascendió en los años treinta, junto al cine de terror y el drama social, entre otros, atravesando la Gran Depresión. Y volvió a resurgir en la segunda mitad de los sesenta, cuando el cine de Hollywood se asomaba a una crisis que se suponía terminal y la nostalgia ya se había tornado en melancolía, animando relatos crepusculares cuyo desgarramiento también era signo de una disfunción traumática que se extendía mucho más allá de los confines del cine. Las películas de Kelly Reichardt parecen herederas presentes de aquella *americana*, como bien apunta Dennis Lim en un artículo sobre *Wendy*

and *Lucy* recogido en el interesante libro que a ella le dedica el último Bafici. Pero también se conectan con el cine moderno y el contemporáneo, haciendo de su cine un significativo retrato de un actual estado de cosas. Podría parecer un tanto extemporáneo traer a colación el neorealismo, pero no resulta forzado ver en esta película ecos de un De Sica corregido del énfasis sentimentalista y trasladado en espacio y tiempo: de la Europa de posguerra a los Estados Unidos del presente.

Wendy (notable Michelle Williams) es una joven con mínimos y menguantes recursos materiales que intenta ganarse la vida mientras se dirige a Alaska con la vaga posibilidad de ser incorporada en la industria del pescado, donde parece que hay trabajo. Como puede advertirse, algo bien distante a un ideal. A lo sumo, una pálida esperanza. Está sola, a no ser por Lucy, su perra, que es compañera y carga a la vez. Ambas han circulado desde el sur profundo en un viejo Honda que en el mismo comienzo del film se niega a arrancar, y han quedado varadas en un pueblito de Oregón, intermedio entre suburbio y tierra de paso, con estacionamiento, taller mecánico y supermercado, esto es, ningún lugar en particular.

Como anuncia en su mismo título el libro dedicado a KR, el sueño (americano) terminó. La *americana* clásica localizaba su sueño en un pasado urdido con mitos de inocencia y fundación, en los que el ámbito del bosque era refugio protector ante la complejidad y riesgos de la gran ciudad o la vida moderna; Emerson o Thoreau supieron elevar estas imágenes a la filosofía. En el artículo citado, Lim compara el cine de Reichardt con el de los Dardenne. Creemos más pertinente, por el mismo peso imaginario de esta *americana* que se halla en sus bases, relacionarla con Monte Hellman (que ella misma reclama como cercano a su modo de entender el realismo) o incluso con las últimas ficciones emergentes de un Robert Kramer. Los personajes de *Wendy and Lucy* no tienen sueños, sólo duermen y despiertan para hallarse ya no en el bosque sino en un baldío sordamente hostil, cuyos desechos se acumulan alrededor. Ya ni siquiera la melancolía por un objeto inhallable es lo que domina, sino la necesidad de preservar una integridad en un presente en el que nada va a ser facilitado, porque algo se ha muerto o agotado en el camino.

Wendy and Lucy es una road movie trabada, un lúcido ensayo sobre algo que no marcha, en las vidas particulares y en una sociedad en general. No se sabe bien por qué, pero algo se trabó, y hasta puede ser que se haya arruinado definitivamente. Y como con el *Accord de Wendy*, cualquier arreglo puede ser tan oneroso que la posibilidad más razonable a mano es la conversión en chatarra de ese peso muerto. En cierto sentido, se trata de una post road movie. Cómo vivir cuando el viaje y el hogar han perdido su sentido, instalando un desarraigo que, lejos de parecerse a un nomadismo feliz, se hace consustancial al dolor. Más que un destino, la road movie suponía una línea, un trayecto y el trance del viaje como sentido último de un ser en marcha. A veces había una promesa al final o una amenaza en el origen. Aquí el tránsito se ha interrumpido, y lo que predomina es un estado de suspensión. Eso que no marcha domina el paisaje, desde ese viejo automóvil cuya reparación vale más que el vehículo mismo hasta esos personajes que parecen condenados a repetir de modo circular una cotidianeidad languideciente.

El libro, con su escasa cantidad de páginas (que incluye una veintena dedicada a fotos), es breve pero sustancioso, y permite apreciar en Kelly Reichardt una cineasta cabal, cuya producción incorpora y traduce hoy algo de lo mejor que evoca la categoría cine independiente norteamericano: el intento de recuperar la escala humana para apreciar lo que puede valer una película. **EDUARDO A. RUSSO**



Archangel

Canadá, 1990, 90'.

DIRIGIDA POR Guy Maddin.

Seguramente haya habido quien, aun después de verla, pensó que *Archangel* era la última película del canadiense loco mejor conocido como Guy Maddin. Que no lo sea no significa que no podría encajar tranquilamente después de *My Winnipeg* (2007), o en cualquier otro punto al azar de la filmografía del director. Y es que las constantes temáticas y estilísticas de Maddin son *extremadamente* constantes; apenas si necesitó de dos largometrajes (*Tales from the Gimli Hospital* y éste) para exponerlas en toda su integridad. Aquí están el triángulo amoroso deforme—esta vez, entre tres amnésicos por culpa de diversos shocks y/o del gas mostaza—; el melodrama que conmueve aunque nunca se tome del todo en serio a sí mismo; un envase formal que evoca a las producciones parcialmente habladas de fines de la década de 1920; el humor triste y la tristeza graciosa; los sueños y flashbacks que arman un rompecabezas surrealista; el blanco y negro lujoso, agigantado en la copia flamante que se exhibió en el Bafici, encargada con la excusa de la mayoría de edad cumplida por *Archangel* el año pasado. Y la nieve, todo el tiempo la nieve cayendo sobre el pueblo de malditos del título, haciendo cojear más al teniente canadiense John Boles (Kyle McCulloch, de asistencia perfecta en los primeros años de la obra de Maddin), brillar más a la palidez de la enfermera rusa Veronkha—que para el militar es Iris, su amada muerta—, confundir más al aviador belga Philbin, el marido que vive una noche de bodas perpetua. “Las sombras son el elemento de utilería más barato que existe”, dijo Maddin alguna vez, y en *Archangel* hace de esa afirmación un credo fundamentalista, no sólo a través del claroscuro y la sobresaturación de la imagen, sino también llevando hasta las últimas consecuencias su idea de *sombras auditivas*: voces y sonidos despegados de lo que se nos muestra en pantalla, que irrumpen cuando no vemos más que niebla y desaparecen cuando la luz choca de lleno contra esta—la definición brillante es del gran J. Hoberman— “película sobre las películas entendidas como recuerdos imaginarios”. **AGUSTÍN MASAEDO**



Bayan Ko: My Own Country

Filipinas, 1985, 108'.

DIRIGIDA POR Lino Brocka.

Si bien en los últimos años el cine filipino ha entrado en la consideración más o menos masiva de la crítica internacional con la aparición de cineastas muy jóvenes y talentosos como Raya Martin, Khavn De La Cruz y Lav Diaz, existe una historia previa en la cinematografía de ese país que da cuenta de la existencia de directores tal vez poco conocidos por estos pagos pero con una importante trayectoria, como es el caso de Mike de Leon, Ishmael Bernal y Catalino Ortiz (Lino) Brocka. En el caso de Brocka, con una extensa filmografía a pesar de su prematura muerte en un accidente automovilístico, su figura ha alcanzado cierta dimensión mítica entre la cinefilia posiblemente por la escasa difusión que ha tenido su obra, muy elogiada por quienes han tenido la suerte de conocer al menos parte de ella. *Bayan Ko...* es, creo, la primera película suya que se exhibe en nuestro país, y hay que apresurarse a decir que las expectativas previas no han sido defraudadas. Ambientada en los años del gobierno de Imelda Marcos, la película—sí bien tiene en muchos momentos un marcado carácter coral— narra la odisea de un joven obrero que trabaja en una imprenta y que, al momento de producirse una huelga, se ve envuelto en una serie de contradicciones ante la necesidad, por sus convicciones, de apoyar a sus compañeros y la imposibilidad de perder su trabajo por los problemas de salud de su esposa, contradicciones que terminarán resolviéndose con su acercamiento a una pandilla de gánsters. Con un estilo narrativo potente y nervioso, en el que el montaje crispado y violento juega un papel preponderante y hay una precisa recreación del clima político y social de esos tiempos, el director recurre a diversas vertientes genéricas como el melodrama social y el thriller y va construyendo un relato de creciente dramatismo, que alcanza su culminación en la vigorosa secuencia final, en la que confluyen todos los elementos narrativos planteados. Una película que genera gran interés por conocer otras obras de Lino Brocka.

JORGE GARCÍA



Milestones

Estados Unidos, 1975, 195'.

DIRIGIDA POR John Douglas y Robert Kramer.

Mucho se habla de esta tendencia contemporánea a borrar los límites entre documental y ficción, del mestizaje. Se dice que es un fenómeno nuevo. ¿Nuevo? Robert Kramer trabajó esta idea por décadas. Y no sólo en su extraordinaria y epifánica *Route One USA*, en la que insertaba a un actor en un recorrido titánico desde el extremo norte de ese país hasta la punta más meridional de Florida. Bastante antes, en *Milestones*—que de algún modo es parte de la génesis de *Route One*, por darle voz a la América clase media, con sus contiendas ideológicas y su mundillo de amigos y ritos—, Kramer articuló un objeto fílmico desconcertante, enorme y difícil de digerir en una sola mirada. La película comienza hilvanando situaciones de extrema intimidad entre células de un grupo familiar en el que todo se habla y en el que el amor se expresa sin tapujos. Hay algo hippie en todos ellos, pero también verdadero. Todo indicaría que se trata de un registro documental, pero la duda ronda: ¿cómo es posible que la cámara esté siempre allí, siempre bien posicionada, siempre un paso adelante de los hechos? Las historias se abren y se dilatan; algunas se retoman, otras no. Kramer se toma la libertad de insertar en el combo lo que sea que atraiga su atención, como los extensos planos de acuarios, en los que tiburones y peces luminosos se pasean ante la mirada de niños eufóricos.

Súbitamente, cuando uno más o menos se ha acomodado a un devenir desprejuiciado, la ficción irrumpe en toda su intensidad. Un ex combatiente incurre en la delincuencia y, envuelto en alucinaciones oníricas, cae derrotado en una laguna de sangre, en ralentí. El momento no es de lo más logrado. ¿Y qué? La película presenta sus credenciales de entrada. No hay pretensión de totalidad, sino de flujo de imágenes, de construcción de un sentido múltiple. Riesgo, eso es lo que distingue al director: un riesgo a prueba de balas, una convicción constante en principios fílmicos y de vida. Cine militante, cine con pelotas, diríamos, si la pasión le ganara de mano a la razón y nos entregáramos de lleno al goce de ser partícipes. **GUIDO SEGAL**



The Housemaid

Corea del Sur, 1960, 110'.

DIRIGIDA POR Kim Ki-young.

El coreano Kim Ki-young hizo un montón de películas y algunos consideran *The Housemaid* como uno de sus mejores títulos. Entre ellos, Martin Scorsese, quien a cargo de un equipo de trabajo restauró una copia y en los últimos años transformó al film en uno de culto o, en todo caso, lo calificó como uno de los mejores de la historia del cine. En el catálogo decía esto y se temía por la opinión de Scorsese, teniendo en cuenta algunos de los "placeres culpables" de su adolescencia, mamotretos como *El cáliz de plata* o *El manto sagrado*. Pero Martin tenía razón: *The Housemaid* es una desquiciada comedia-melodrama familiar en la que una joven criada actúa como el ángel exterminador de una familia tipo coreana. La película recorre un género y pasa a otro sin vergüenza alguna, como hace una buena parte del cine asiático de los últimos años, pero esto, que en varias ocasiones puede resultar gratuito y efectista, en el caso de *The Housemaid* se equilibra con el eficaz trabajo con el espacio único donde se desarrolla la historia (la casa matrimonial) y en las idas y vueltas de un relato que jamás busca la complacencia de un espectador poco exigente. En ese sentido, *The Housemaid* puede verse como la versión adulta de varias películas de Takashi Miike, en las que nunca se recurre a la postura autoindulgente. Este film catártico y antifamiliar, en el que los géneros explotan en mil pedazos para ser reinventados de una escena a otra, es el que complació al maduro y ya veterano Scorsese. En este caso puntual aprobaría una remake norteamericana dirigida por el sesentón Marty. **GUSTAVO**

J. CASTAGNA



Shirin

Irán, 2008, 93'.

DIRIGIDA POR Abbas Kiarostami.

En una línea que podríamos trazar entre *Five* y sus participaciones en *Lumière y compañía* y *Chacun son cinéma*, *Shirin* levanta aún más alto la bandera de la radicalidad –luminosa, emotiva– en el cine de Kiarostami. En una sala de teatro, mientras se representa la leyenda persa de Cosroes y Shirin, la cámara registra los rostros de unos cientos de mujeres que asisten a la función. Kiarostami, titánico y tozudo, entrega la película a esas damas de negro, mientras traza con el fuera de campo una relación de incesante ida y vuelta gracias a una narración sonora (la de la obra) en primerísimo primer plano que llena el aparente vacío que provoca la negación del espacio escénico. Cincelando unas tras otras las expresiones de esas mujeres, Kiarostami termina por componer un preciso elogio del rostro femenino, mientras la espesura política crece como una silenciosa bola de nieve. El gran Abbas entrega sus ojos al espectador (esas mujeres) poniendo en abismo a su propio dispositivo, renunciando en apariencia a la imagen (narrativa) para refundarla allí donde otros creen que debería terminar. En esa caja negra de la sala, cada gesto, haz de luz o mínima variación se vuelven pregnantes, y uno tiende a descubrir algún correlato con la oralidad de la fábula. Seguramente lo habrá, aunque yo encuentro el encanto y la fascinación hipnótica de *Shirin* en el abandono a la contemplación de esa serie de mujeres que se vuelve infinita (nuevamente el gesto político) y en la que la intromisión de Juliette Binoche puede asumirse como un puente hacia Occidente o, en una vertiente menos efusiva, un capricho K. Uno más de esos que han llevado a muchos de nosotros a encontrarnos emocionados ante sus obras, con un nudo en la garganta difícil de adjetivar y ante el que sólo se puede afirmar –aun en estos días complicados puertas afuera de un cine– que somos todos K. **IGNACIO**

VERGUILLA



Singularidades de una rapariga loura

Portugal/Francia/España, 2008, 63'.

DIRIGIDA POR Manoel de Oliveira.

Aunque la historia del cine es pródiga en situaciones que pueden considerarse "anómalas", el caso del portugués Manoel de Oliveira supera los límites del asombro. Con un siglo ya cumplido, don Manoel continúa imperturbable realizando películas, y lo más llamativo es, por una parte, la frescura y lozanía que mantienen esos relatos, dignos de un director mucho más joven, y, por otra, la continuidad –tanto temática como estilística– que muestran sus films. En este caso, el director se inspiró en un relato corto de uno de sus escritores preferidos, Eça de Queirós, para narrar la historia de un hombre que, trabajando como contador en las oficinas de su tío, un día ve en un balcón a una bella muchacha con un abanico y se enamora de inmediato. Cuando la relación se desarrolla y ambos deciden casarse, el tío se opone y echa a su sobrino de la casa, lo que dará lugar a nuevos obstáculos que la pareja debe enfrentar. La historia no parece demasiado novedosa ni original, pero el director se las ingenia para que el relato ofrezca siempre motivos de interés, utilizando uno de sus recursos predilectos: la conversación del protagonista en un tren con una desconocida (el film está desarrollado en amplios flashbacks). Y hay que señalar una vez más como una constante en el realizador la precisión de los encuadres con que están construidas cada una de las secuencias, y también que, tras la aparente y engañosa simplicidad de su puesta en escena, el director va enriqueciendo, a través de pequeños detalles, las distintas situaciones por las que atraviesan los personajes. Una nueva muestra de la vigencia de un realizador que ya bordea el mito y que, como no podía ser de otra manera, ya está preparando una nueva película para, en poco tiempo, volver a sorprendernos. **JG**

LOS DOCUMENTALES DE HELENA TRESTIKOVÁ

Cuéntame tu vida

por Gustavo J. Castagna



René Plásil llama por teléfono a Helena Trestiková pero ella no está, o no lo atiende, de acuerdo a la presencia absoluta del contestador. Él deja un mensaje entre suplicante e inquisidor, en tanto, acaso ella tal vez se encuentre en un pudoroso fuera de campo. René tiene dificultades para integrarse a una sociedad determinada, como le ocurre en la República Checa de la primera parte de este siglo, pero tampoco encontró su lugar en el anterior, desde mediados de los ochenta y durante los noventa: ciclótico, creativo, agradable o todo lo contrario de acuerdo a su estado de ánimo, fumador enfermizo, con look hippie post Woodstock que aún no pudo abandonar los excesos, René Plásil sobrevive.

Plásil es el personaje de *René* (2008), el último y extraordinario film de Trestiková, en el que la cineasta articula un documental durante dos décadas siguiendo a su personaje, en una operación estética similar a la de *El desencanto* de Jaime Chávary y la posterior *Después de tantos años* de Ricardo Franco, en las que los directores españoles metían sus cámaras-bisturí en las llagas de la familia Panero. Trestiková resuelve su relato en una sola película, pero también reflexiona sobre el lugar que ocupa el director en relación a su personaje, acompañando sus contradicciones, dejándolo hablar, visitándolo en sus internaciones y en los centros de reeducación, leyendo sus cartas y dejando que él también las lea. En *René* el director y el personaje se fusionan en uno solo, estableciendo una peligrosa amistad que tendrá sus prejuicios y varias preguntas sin resolver. Trestiková necesita de René pese a que

intenta abandonarlo; en tanto, él vocifera sus memorias en voz alta para que la directora lo escuche, sin saber que podría ser demonizado por el espectador. Pero René es un tipo inteligente y seguramente lo sabe.

Dentro de parámetros semejantes se desarrolla la historia de *Marcela* (2007), documental que pertenece a la serie "Marriage Stories". La operación estética de la directora es parecida a la de *René*: el seguimiento de Marcela y su esposo desde los ochenta y durante casi veinte años, contando sus escasas alegrías y numerosas desgracias. Pero Trestiková no recurre a la vulgaridad y el miserabilismo de otros documentales que se regodean en el dolor ajeno: su presencia o no en la imagen (ella misma o desde la cámara) transmite pudor, ingenuidad, un perfil bajo frente a un acontecimiento horrible, como los tantos que vive Marcela en relación a su familia. Trestiková se sorprende de todo aquello que les pasa a Marcela y a René, pero jamás juzga ni aprueba o desaprueba las palabras de sus personajes; constata hechos y deja que el espectador se indigne o permanezca indiferente, tal como hacía Rossellini en sus ficciones o documentales.

Pero Trestiková nació en la Checoslovaquia de fines de los cuarenta y, en otros trabajos concebidos para la televisión, documentalizó los sucesos del siglo XX de su viejo país. *Sweet Century* (1998), *Lida Baarova's Bittersweet Memories* (1995), *Hitler, Stalin and me* (2001) y *My Lucky Star* (2004) son documentales muy parecidos entre sí que, por momentos, se encuentran aferrados a su propuesta televisiva. Con

estos trabajos, con sobrevivientes de campos de concentración del nazismo y el comunismo y relatos de las personas que vivieron esos sucesos, Trestiková cuenta los cambios que se produjeron en su país durante cincuenta años mediante una puesta en escena que elige primeros planos de los testimoniantes y material de archivo que va más allá de la mera ilustración. La directora continúa constatando hechos, pero ahora elige fotografías e imágenes de archivo que no sólo actúan como subrayados de las palabras. Eligiendo a un personaje conflictivo (Lída Baarová, actriz checa de los treinta, amante de Goebbels) y a otros que aún pueden contar la historia desde su óptica, estos documentos reflejan a un país que murió y resucitó varias veces. Más aún, Trestiková iguala los horrores del nazismo y del comunismo en un misma maquinaria del horror y hasta conforma un álbum familiar en el que cualquiera de los entrevistados podría intercambiar sus historias, muy similares entre sí. La mayoría de ellos, pertenecientes a familias burguesas ilustradas de los años 20, cuentan los padecimientos vividos con una emoción contenida que no deja lugar a la lágrima fácil, y que plantea más de una reflexión sobre un país invadido durante muchas décadas.

Pues bien, el siglo XX según Trestiková le pertenece a estas historias y el XXI, el del supuesto triunfo de la política liberal y del capitalismo post caída del Muro, es aquél que está representado por las vidas de René y Marcela, dos criaturas con más de una afinidad. Sin campos de concentración ni regímenes autoritarios, claro. [A]



Double Take

Bélgica/Alemania/Holanda, 2009, 80',

DIRIGIDA POR Johan Grimonprez.

¿Qué diantres es *Double Take*? La enumeración de los elementos que componen el segundo largometraje de Grimonprez (el primero, *Dial H-I-S-T-O-R-Y*, era una suerte de documental esquizo-paranoide sobre secuestros de aviones y otros atentados terroristas a través del siglo XX) puede llegar a dar una idea: fragmentos de un ensayo y un relato de Borges que tratan con el tema del doble, leídos en off; episodios de la Guerra Fría como el duelo verbal Khrushchev/Nixon o la crisis de los misiles cubanos; varias publicidades de café Folgers y las geniales introducciones de *Alfred Hitchcock presenta*, a través del ojo rectangular de la TV norteamericana en expansión; los cameos de Hitchcock en sus películas; los trailers de esas películas; el más famoso de los dobles de Hitchcock (al que Grimonprez conoció cuando filmaba un cortometraje... sobre dobles de Hitchcock) contando su vida; un imitador de la voz de Hitchcock reproduciendo la teoría del McGuffin tal como fuera enunciada en la entrevista con Truffaut. Todo ese material desclasificado por Grimonprez y el novelista Tom McCarthy orbita alrededor de una ficción simétrica a la borgeana, en la que el director inglés se encuentra, durante la filmación de *Los pájaros*, con su yo del futuro; como es sabido, cuando eso sucede uno de los dos debe morir, y en ese trance se juegan tanto el mínimo suspenso de *Double Take* como buena parte de su muy británico sentido del humor (negro, faltaba más). Si los paralelos, reflejos y desdoblamientos que se acumulan en *Double Take*, un poco a lo milhojas, nunca saturan, se debe a que Grimonprez no tiene la menor intención de llegar a ninguna conclusión: apenas construir un McGuffin por el McGuffin mismo; una galaxia cuyo sol –o quizás habría que decir *cuyo agujero negro*– es Hitchcock, y en la que planetas y asteroides se desplazan mayormente en paralelo, y a veces colisionan, y otras se ignoran caprichosamente. O es eso, o todo lo contrario... ¿Qué diantres es *Double Take*? **AGUSTÍN MASAEDO**



No Subtitles Necessary: László & Vilmos

Estados Unidos, 2008, 105',

DIRIGIDA POR James Chressanthis.

László & Vilmos eran amigos y fotógrafos. A los 20 años se escaparon por un pelo de Hungría, cuando la invasión soviética de 1956. Arriesgando sus vidas, llevaron consigo un metraje de valor excepcional sobre la represión y el éxodo. A los tumbos, a la manera del inmigrante menos provisto, recalaron en los Estados Unidos con su ya llamativa pericia fotográfica, sin conocer a nadie y sin hablar una palabra de inglés. Fotografiando niños, filmando *nudies* y entrando al cine en las inmediaciones de Roger Corman y el cine independiente, arrancaron en los sesenta carreras paralelas que los llevaron al mayor reconocimiento internacional. Abruma ver en sus filmografías la lista de títulos de la larga memoria, cuyas imágenes modelaron la imaginería visual de varias generaciones. No obstante su conversión en monstruos sagrados de los DP, siempre siguieron siendo los inconfundibles e inseparables László & Vilmos. El film de Chressanthis es, ante todo, la crónica de la amistad inquebrantable de dos eximios laburantes del cine, cuya modestia contrasta con la infatuación de aquellos que, como el aquí presente Vittorio Storaro, se plantan en un *primadonismo* que algunas veces podrá ser seductor, pero que casi siempre llama al hastío. La amistad fue trágicamente concluida por la muerte de László en el 2007, que, como afirma su propia mujer, dejó como única viuda a Vilmos.

Uno podría subestimar al doc de Chressanthis por verlo tan similar a lo que pasado mañana podrá sintonizarse en señales de cable como Film & Arts. Cierto es que su estructura y superficie en general tiende al formato convencional. Pero la simpatía y la cordial sabiduría que irradian László & Vilmos convierten este film en una experiencia entrañable. **EDUARDO A. RUSSO**



Un autre homme

Suiza, 2008, 89',

DIRIGIDA POR Lionel Baier.

Last Days de Gus Van Sant es el principio de una relación tortuosa que un hombre mantendrá con el cine. El personaje en cuestión no sabe qué decir sobre la película así como no sabe qué pensar de su vida. No tiene opinión, entonces plagia. Mudado recientemente junto a su novia a un pequeño pueblo suizo del Valle de Jura, en la frontera con Francia, el joven François consigue trabajo como redactor en el periódico local. Una de sus tareas será escribir sobre las películas que se proyectan cada semana en el único cine del pueblo con el solo objetivo de convencer a los lectores de que vayan a verlas.

Pero se tropieza con Van Sant y su cabeza se convierte en una gran neblina blanca. *Last Days* será el comienzo de una adicción, de una obsesión que lo llevará a querer convertirse en otra persona. Para ello empezará copiando sistemáticamente las críticas aparecidas en una revista de cine del estilo de *Cahiers du Cinéma*, devorando películas, mintiendo a quienes lo rodean, yendo a funciones privadas en la ciudad más cercana, espionando a críticos y copiando sus actitudes, posturas y lugares comunes, leyendo todos los libros posibles sobre la cinefilia, aunque nada de esto es suficiente para que consolide su opinión sobre el cine y el mundo.

El enrevesado amor por el cine tendrá su correlato en una mujer, su amante. El personaje de Rosa, una crítica de cine, sexy y perversa, trastornará la vida de François, y entre ellos se dará una dinámica de dominadora/dominado. El joven, dominado en su amorío clandestino, intentará ser el dominador en la relación con su novia. Del mismo modo que plagia opiniones, reproduce comportamientos, pues él no es más que un envase vacío; pero copiar no es lo mismo que pensar ni sentir. El micromundo cerrado y pegado en sí mismo –aunque a la vez fascinante– de la crítica cinematográfica es retratado por Lionel Baier con humor ácido y respeto en dosis iguales. **MARINA LOCATELLI**

**FILM IST. a girl & a gun**

Alemania/Austria, 2009, 93'.

DIRIGIDA POR Gustav Deutsch.

Los cineastas que trabajan con imágenes ajenas (*found footage*) en vez de filmar imágenes propias tienen, a muuuy grandes rasgos, dos alternativas. La primera es respetar el sentido original de las imágenes; la segunda es transformarlo. Cuando Oliver Pietsch cataloga imágenes de personajes drogándose (*Tuned*), está haciendo lo primero: lo que vemos es eso y sólo eso, un compendio de gente que se droga. Cuando Peter Tscherkassky, en el otro extremo, toma imágenes de películas, las recorta y las usa para narrar situaciones completamente diferentes a las originales (*Instructions for a Light and Sound Machine*), las está transformando radicalmente.

Entre ambos polos hay, por supuesto, una amplia gama intermedia. *FILM IST. a girl & a gun* está justamente en este espacio. Lo que hace Gustav Deutsch es raro: toma una serie de imágenes de las primeras cuatro o cinco décadas del cine (películas de divulgación científica, de ficción, eróticas, noticieros), las enmarca en un relato mitológico y nos hace creer por montaje que todas giran alrededor del sexo. A veces se respeta el sentido original de las imágenes y a veces se lo transforma: muchas de ellas efectivamente giran alrededor del sexo (bailes insinuantes, señoritas corriendo en paños menores por las praderas), pero muchas otras no. Lo fascinante es, justamente, cómo el montaje y los intertítulos convierten una serie de imágenes muchas veces inocentes y asexuales (dos médicos forenses en una morgue analizando un cadáver, una mujer jugando con un perro) en imágenes oscuramente sexuales. Todas las imágenes de *FILM IST. a girl & a gun* terminan hablando de sexo, lo quieran o no, les guste o no, lo sepan o no. Es como si el cineasta alemán hubiera psicoanalizado a las primeras cuatro décadas de cine y hubiera descubierto que el cine de la época estaba completa, irremediable y enfermizamente obsesionado con el sexo. **EZEQUIEL SCHMOLLER**

**Filmefobia**

Brasil, 2008, 80'.

DIRIGIDA POR Kiko Goifman.

Nada impresiona tanto como la imagen de la aguja penetrando el ojo; una imagen que llega sobre el final, cuando ya pasaron todo el asco y el miedo que la propuesta inicial nos tenían preparados. Nada impresiona tanto como esa aguja, porque tiene el efecto de parecer verdadera como ninguna otra cosa en esta película extraña y divertida que juega durante un rato en el límite de la actual moda de la pornotortura del cine de terror (a lo *El juego del miedo* o *Hostel*).

En el falso documental que compone en su primera película no documental, Goifman nos expone primero a una serie de fóbicos de todo tipo y a sus respectivos e improbables tratamientos de shock: jaula con ratas para el que siente pavor por los roedores; una tormenta de pelos para la mujer lampiña que no tolera el vello corporal. Y para el fóbico de los botones (botones de camisas y pantalones: *esos* botones), ¡una catapulta de redondelitos de plástico con ojales! Y entonces llega un momento en que a uno en su butaca no le queda otra que cuestionarse la seriedad del "experimento"; pero para ese momento la película incorpora ese cuestionamiento a su puesta en escena. Y para cuando irrumpen las agujas oftalmológicas –y se nos informa de su vinculación con la condición de enfermo de sida del paciente–, y aparecen como verdaderas, ya no importa tanto si lo son o no como la manera en que estas imágenes vuelven a poner de cabeza todas las anteriores. Así, sin pretensiones "de tesis", sino más bien asumiendo ese mismo morbo que está en discusión, divirtiéndose con imaginación y crueldad, se monta sobre la presunta condición de "realidad" que satura el 90 por ciento de las imágenes que consumimos a diario, en el cine, en la prensa gráfica, en la televisión. Nadie sale de ver *Filmefobia* con ninguna certeza nueva, y eso en sí mismo ya la vuelve más terrorífica que casi todo el cine de terror contemporáneo. **MARIANO KAIRUZ**

**Sell Out!**

Malasia, 2008, 106'.

DIRIGIDA POR Yeo Joon Han.

Pastiche estilístico que cruza reality show y mirada pop à la MTV con melodrama, momentos musicales y encuadres que remedan a Antonioni filtrado por Tsai Ming-liang. El cemento que sostiene la película es la risa. Y digo la risa y no el humor, porque no es tan usual en el marco de un festival asistir a una función en la que los espectadores no paran de reírse. Algo de humor físico, juegos de palabras, pero sobre todo un demoledor uso del *non-sense* tornan hilarante esta historia sobre las instituciones en la que caen el capitalismo salvaje, el arte y hasta el cine independiente. Todo está en venta, y en la multinacional –que posee desde canales de televisión hasta fábricas de electrodomésticos– encaja mejor una periodista capaz de trocar un programa de arte por un reality en el que se muestran los últimos minutos de vida de enfermos terminales y suicidas que un romántico a quien se le ocurre inventar una máquina que extrae todas las utilidades del poroto de soja y que tiene la poco rentable cualidad de no descomponerse al instante de caducar su garantía. La improbable relación entre estos personajes estructura una serie de momentos tan logrados y luminosos que resulta difícil escoger alguno. Me quedo con dos. El inicio, con la entrevista al director de una película independiente (¿esta película?, ¿este director?), que, totalmente desnudo, se queja de quienes dicen que en su cine no pasa nada cuando lo cierto es que la realidad está llena de tiempos muertos, al tiempo que un grupo de facinerosos asesina a todos los presentes en el bar donde tiene lugar el reportaje. Y la propia película de ese director, de la que veremos una parte, para luego hallarla reproducida y replicada por el dúo gerencial de la multinacional, en una surrealista y malaya versión de un duelo Cleese-Idle de Monty Python. **FERNANDO E. JUAN LIMA**



Hunger

Reino Unido/Irlanda, 2008, 96'.

DIRIGIDA POR Steve McQueen.

A favor

Hunger está basada en una historia real, la de Bobby Sands y su huelga de hambre en 1981. Es cierto que la película toma los eventos y habla de un momento histórico preciso. Ante el material del film, que habla del IRA, de un hecho político, de las relaciones entre carceleros y prisioneros, se puede esperar un alegato o una lección pedagógica, dos cosas que van contra el cine. Sin embargo, el realizador Steve McQueen va hacia otro lado. Lo que le interesa es saber qué pasa en una persona cuando el cuerpo, lo biológico de lo que nadie puede escapar, es forzado por la mente, metaforizada por los ideales y el compromiso político. Para lograr que la película deje de lado los lugares comunes y se vuelva universal, ésta es la única estrategia posible.

McQueen es sintético y, al mismo tiempo, llega al fondo de cada una de las cuestiones que plantea. En ese "llegar al fondo" necesariamente se transforma en un cineasta abstracto, despojado de discursos previos. También él cree, como Sands, en la justicia de la causa. Pero el cine —parece decir— no es precisamente una herramienta de legislación o juicio sino una ventana que permite, con la distancia justa, comprender incluso los costados más oscuros de las ideas más luminosas.

McQueen no elude esto y en tal juego reside la enorme fuerza cinematográfica de *Hunger*. Sólo queda una duda respecto de la película y es cuál es su futuro, su vibración. Porque abre dos posibilidades bien claras y antitéticas. La primera, construir un cine político que, en la búsqueda de cierta verdad casi ontológica, termine siendo pura crueldad y hasta pornografía. La segunda, comprender que hay cosas que deben mostrarse a pesar de su crueldad y que esto se combina necesariamente con el pudor. El futuro es indecidible, pero el presente de *Hunger* permite esperanzas. **LEONARDO M. D'ESPÓSITO**

En contra

Primero: ingreso a la cárcel; golpes, torturas y escatología. Segundo acto: charla con el cura del presidio; explicación de las razones de la rebeldía que motivó la detención. Tercer acto: huelga de hambre y muerte del protagonista. Ya sabemos que hablamos de *Hunger*, claramente dividida de esta manera para retratar los últimos meses de vida de Bobby Sands, republicano irlandés, preso político del estado británico. La película requiere un conocimiento previo (presupuesto que al menos en Gran Bretaña puede darse por sentado),

pues de otro modo daría la sensación de que estamos ante a un grupo de jóvenes que prefieren la muerte antes que usar determinado uniforme. Si bien se recibe con beneplácito el abandono del seudorealismo de Sheridan en *En el nombre del padre*, al existir una búsqueda estética y formal que sorprende, no puede ignorarse el cruel regodeo en cuerpos esqueléticos, malos tratos, heces y diversos elementos que entran y salen de distintos orificios de los reclusos. La estilización de estas imágenes contradice el pretendido humanismo del que daría cuenta la conversación con el cura, algo obvia al recalcar que estamos ante un verdadero calvario (Irlanda, catolicismo... ya lo sabemos), que luego cristaliza en la decadencia corporal mostrada con lujo de detalles (ante los ojos de los padres, para aumentar el dramatismo). En fin, es ciertamente provocativo partir de un "tema importante" (aunque no deje de estar presente y explique en gran medida los premios obtenidos) para luego poner el acento más en lo personal que en lo político, más en la forma que en el contenido. Pero esa provocación, como dice Jaime Pena en *EA 193*, es reaccionaria (al banalizar el conflicto), y la aludida estilización lleva a pensar que el mayor logro ha sido hacer la mierda más bella y digerible. **FJL**



Daytime Drinking

Corea del Sur, 2008, 116',
DIRIGIDA POR Noh Young-seok.

En algún momento habrá que tomarse el trabajo de armar un ranking de consumo de soju en el cine coreano, con listas anecdóticas y un top ten de litros ingeridos por escena. El cine de Hong Sang-soo, por caso, rankea bien alto, quizás por la tendencia de sus protagonistas a combatir la soledad con cuanto ser humano o sucedáneo se les cruce en el camino. Con su debut en el largometraje, titulado coherentemente *Daytime Drinking* –y cuyo afiche está conformado precisamente por una botella del licor translúcido–, Noh Young-seok se suma al selecto grupo de realizadores sojumaníacos (o sojudependientes). Las relaciones con Hong no se acaban allí: hay en esta película un tono cercano, al menos en algunos rasgos esenciales, al del gran realizador coreano, aunque sus protagonistas pertenecen a una generación más joven y poseen otras psicologías y costumbres y el uso del humor –muchas veces seco, casi siempre tragicómico en sus implicancias a corto plazo– empapa prácticamente cada una de las escenas. Si *Daytime Drinking* es una comedia, lo es precisamente por su acertada observación de lo absurdo en lo cotidiano, por la ingenuidad de su joven protagonista, físicamente perdido en un pueblito de montaña, a la espera de un amigo que nunca llega, confiado en la cordialidad de unos extraños que siempre descubren su verdadera máscara demasiado tarde. El devenir que no lleva a ningún lado, estancado en su repetición con ligeras variaciones, tiene connotaciones metafísicas, y ese sopor alcohólico interminable parece retener al extraño héroe en una cárcel construida con un material invisible a sus ojos. En ese particular equilibrio entre la melancolía, el gag imprevisto y el horror al vacío que no deja de acechar radica la mejor baza de este relato ni tan estrafalario ni tan excéntrico. Apenas lo suficiente, como la vida misma. **DIEGO BRODERSEN**



Hooked

Rumania, 2008, 84',
DIRIGIDA POR Adrián Sitaru.

Mihai y Lubi son pareja pero no están casados, o, más bien, no están casados entre sí. Lubi sí está casada (con otro hombre) y, contra los deseos de su amante, no se decide a poner las cosas en claro, a blanquear la situación. Así, la discusión sobre este asunto hará que aquella no preste atención a la ruta y provoque un accidente, atropellando a una prostituta (Ana, o Violeta) en camino al picnic que dio título a la película en Francia (el más explícito “Hooked” –algo así como “enganchado”, pero también oblicua referencia al acto de poner la carnada en el anzuelo–, para la distribución internacional, quizás hace más justicia al “pesca deportiva” del original). Desde el inicio del viaje, pasando por la desesperación de creer haber matado a Ana, y hasta el picnic (pesca incluida) que el accidentado trío termina compartiendo frente a una laguna, la narración es llevada a través de las subjetivas de los personajes centrales. Estos puntos de vista se sostienen y justifican en las distintas miradas y resultan consistentes con el tono austero pero juguetón que atraviesa toda la película. La tercera en discordia en la pareja, que ya conformaba otro trío conflictivo, resulta una presencia inquietante, que con maquiavélica inocencia desnuda las disímiles y hasta incompatibles personalidades de la pareja *enganchada*. El estilo se acerca al del Dogma, pero sin pretensiones; y son justamente el humor y la levedad (más allá de las excelentes actuaciones) los que permiten disfrutar este ingreso en una suerte de universo paralelo, recreo de la lógica causal, en el que la particular relación de Ana con la realidad hace oscilar el clima entre el bucólico cuento de hadas y el suspenso más provocador (aun cuando, como en la pesca deportiva, la presa sea finalmente devuelta al ámbito de la que fue sacada). **FERNANDO E. JUAN LIMA**



Parque Vía

México, 2008, 86',
DIRIGIDA POR Enrique Rivero.

El “otro social”, el personaje pobre o desamparado que habita muchas películas recientes del cine latinoamericano, plantea un interrogante: ¿cómo filmar al que está del otro lado de la balanza social? Algunos films ponen en escena a esos personajes en sus recorridos urbanos y en ámbitos laborales que incorporan a la ciudad como fondo: *Pizza, birra, faso* o *En el hoyo* registran a sus protagonistas del lado de la frontera que les pertenece, el del espacio público. Otras películas optan por limitar los recorridos de sus protagonistas al espacio privado, y en esta decisión los sitúan en la frontera misma. ¿Frontera con qué? Con sus empleadores, dueños de ese espacio privado, con quienes los personajes de estas historias se ven forzados a relacionarse. *El custodio* hace algunos años y *Parque Vía* y *La nana* en este Bafici ponen en escena esa zona fronteriza. *El custodio* se construía desde una doble estrategia. Por un lado, su puesta en escena remitía a la observación prudente; por otro, distintas escenas subrayaban la relación conflictiva entre custodio y custodiado, culminando en la secuencia final en la que Julio Chávez asesina al patrón. *Parque Vía* parece alejarse de esa lectura lineal y efectista de las tensiones de clase en la frontera del servicio doméstico. Su protagonista cuida hace más de diez años una mansión vacía, y la cámara lo observa en su rutina silenciosa y solitaria. Hay una densidad en las imágenes de Beto, una empatía entre el montaje de los planos fijos y el tedio de su profesionalismo que hacen pensar que Enrique Rivero le escapará a las tesis reduccionistas y se limitará a estudiar a su personaje. Y sin embargo esto no sucede: sobre el final, *Parque Vía* encauza lo que hasta entonces había sido observación de una superficie ambigua. Como *El custodio*, esta película tiene mucho que aprender de *La nana*, que utiliza la ficción para explorar conflictos de frontera y no recurre a saltos narrativos de último momento para explicar aquello que no se logra entender. **TOMÁS BINDER**



One Way Boggie Woogie / 27 Years Later

Estados Unidos, 2004, 121'

casting a glance

Estados Unidos, 2007, 81'

RR

Estados Unidos, 2007, 118'

DIRIGIDAS POR James Benning.

En los últimos años Benning ha profundizado un procedimiento. Básicamente, toma bloques de espacio-tiempo “vacíos” de cualquier atisbo de propuesta narrativa (sigan el link Ozu-Antonioni-Straub/Huillet) conjugados con una banda de sonido desaparecida, que comenta y amplifica lo no visto y crea un fuera de campo absoluto, una formación abstracta, paradójica: yuxtaposición de capas audiovisuales “vacías” y “llenas” (los planos están vacíos de conflicto pero repletos de información), películas narrativas y anti-narrativas al mismo tiempo. En *One Way Boggie Woogie / 27 Years Later* Benning hace dos películas: expone los sesenta minutos de su película de 1977 y retoma a modo de remake desviada los mismos planos 27 años después. Y en ambos casos con la misma banda sonora; el efecto es destructivo y funciona como un capítulo de *Lost* o una película de Resnais: la memoria como forma de autodestrucción.

Con *casting a glance*, en cambio, hay una persistencia a agotar un espacio y extender ese agotamiento a lo largo de tres décadas en torno a un muelle espiralado y sus mutaciones. El resultado, aun siendo hipnótico, finaliza en una función vacía que gira sobre sí misma y logra el resultado contrario: no produce sorpresa en cada plano, sino reiteración obstinada (tal vez éste sea su largometraje más extremo y críptico).

RR (“rail roads” o “vías de ferrocarril”) es una maravilla: un placentero *trainspotting* que, lejos de parecer una de las variaciones del autor (que usualmente maneja una estructura constante y estable) sobre un tópico (cielos, lagos, desiertos, etcétera), se erige en una primitiva película de acción(es) en la que las máquinas determinan extensiones, conflictos, desplazamientos. Una especie de panteísmo maquinal domina la pantalla y redescubre relatos insólitos: Benning mira cuando todos duermen. Primitivismo y modernidad se tocan los dedos. **FEDERICO KARSTULOVICH**



35 Rhums

Francia, 2008, 100'

DIRIGIDA POR Claire Denis.

El de Claire Denis es un cine de la sensibilidad, de los físicos, de los gestos, de las maneras. De los vínculos afectivos. *35 Rhums* es una película coral protagonizada por un padre y una hija. Coral porque a partir de la relación paterno filial se establecen otras relaciones, como en la escena del baile, pero todo gira alrededor de este padre y de esta hija. Se dijo mucho acerca de la relación de *35 rhums* con el cine de Yasujiro Ozu; es más: hasta la misma Denis afirma que su película es un homenaje al cine del japonés. Pero más allá de las influencias, Denis arma una historia entrañable y magnífica, que respira pura emoción. Trabajada a partir de la música de las bellas canciones y de los fuera de campo, los cuerpos se mueven en el film de una manera única y apropiada. El transcurrir de los días que padre e hija pasan juntos es apacible y a la vez tormentoso. La vecina que desde la ventana los controla y a la vez los protege; el joven que quiere acercarse a la hija, sin molestar pero pisando fuerte; el amigo del padre que sospecha que la jubilación es el fin de la vida útil. Todos los personajes giran alrededor de una historia que tiene ribetes trágicos y cómicos, placenteros y odiosos, como la vida misma que se quiere retratar. La película abre con un plano que va a repetirse varias veces, la cámara sobre las vías del tren que se abren, se cruzan y se bifurcan dibujando un mapa de las arterias que recorren la vida de esos personajes como una sutil cartografía de espacios, tiempos y sensaciones. Dos vías, juntas pero no revueltas, dos vías paralelas que no se chocan simbolizan las vidas de esos personajes que mantienen su individualidad aun con la fuerte relación que los une. Denis, además, habla de los extranjeros, de los negros que pueblan y miran París desde los suburbios, desde las ventanas, desde los trenes; son sus habitantes, pero a la vez se sienten periféricos. Una película magnífica y entrañable, de lo mejor que nos regaló el Bafici. **MARCELA GAMBERINI**



Les Amours d'Astrée et de Céladon

Francia, 2007, 109'

DIRIGIDA POR Eric Rohmer.

Si la pereza abunda y las ganas de pensar ideas nuevas quedan en el estacionamiento de nuestro cerebro, clasificar la obra de Eric Rohmer puede ser uno de los desafíos menos riesgosos que enfrente un crítico. Las fases de “los cuentos morales”, “las comedias y proverbios”, “los cuentos de las cuatro estaciones” tienen algunas lagunas que al gremio de los críticos nos gusta reclasificar. Películas como *El árbol, el alcalde y la mediateca* o *Cuatro aventuras de Reinette y Mirabelle* escapan a toda taxonomía, sin embargo. Y eso por decir algunas. A su vez, insólitamente, *Perceval el galo, La marquesa de O, La dama y el duque* formaron parte de “adaptaciones literarias de época”. Entonces llega *Les Amours d'Astrée et de Céladon* y deja la pelota picando para integrarla al último conjunto. Conclusión: ni cuentos morales, ni estaciones, ni adaptaciones de época: Rohmer da un giro sobre sí mismo y depura. Encuentra, en una narración del siglo XVI, la excusa para volverse abstracto y al mismo tiempo retomar aquello que su cine tendió a dejar de lado hace tiempo: persecuciones hormonales, erotismo, juventud, fluidez narrativa, amores encontrados, corridas, relaciones circunstanciales y jugueteos sexuales, pero ahora cambiando filosofía, cafés y París por la campiña, las canciones populares y los claustros. Súmenle a esto el aroma shakesperiano de las identidades cambiadas y los enfrentamientos familiares y un desparpajo sexual asombroso para un director puritano como don Eric. Un final con ¿fiestas lésbicas?, ¿orgías grupales? Sí, todo eso y más es lo que sugiere el nuevo y joven Rohmer en su mejor película en los últimos 10 ó 15 años. Pregúnteme la síntesis: chico conoce chica a la que tiene que volver a reconquistar vistiéndose de chica. Eso. Cosa de viejos. **FK**



Barbe Bleue

Francia, 2009, 80'.

DIRIGIDA POR Catherine Breillat.

Una materia pendiente que tengo es la de conocer la filmografía de la francesa Catherine Breillat, tanto que ésta es la primera película suya que veo, y, justo es decirlo, constituyó una agradable sorpresa. Es sabido que los cuentos infantiles muchas veces proponen, detrás de su aparente ingenuidad, lecturas en las que se detecta una ostensible carga de perversidad, algo que se puede percibir en relatos tan disímiles como Caperucita Roja o Blancanieves y en sus consiguientes adaptaciones cinematográficas (la traslación de Walt Disney de Blancanieves ofrece matices casi sádicos). El *Barba Azul*, de Charles Perrault, centrado en un personaje que es un asesino serial de mujeres (en este caso, sus siete esposas), presenta de manera más explícita la variante de crueldad que mencionábamos. La aproximación de la directora a este relato está estructurada a través de dos narraciones paralelas: la lectura que le hace una niña a su hermana del cuento con la intención de asustarla y la representación de esa lectura a través de los ojos infantiles, expresada a través de la (aparente) simplicidad de las escenografías y los poco efectistas recursos de montaje. Esa capacidad para exponer, a través de la mirada de las niñas, un punto de vista marcadamente infantil es posiblemente uno de los méritos mayores de la película de Breillat, que elude las complejidades psicoanalíticas que propone el original para centrarse en una representación más directa, basada en las sensaciones inmediatas de las pequeñas. Sin embargo, hacia el final, cuando la muerte del malvado y la posible felicidad de su última esposa parecían otorgar una conclusión tranquilizadora, la directora ofrece una inesperada vuelta de tuerca que transforma a la película en una experiencia a todas luces perturbadora e inquietante. **JORGE GARCÍA**



Il divo

Italia/Francia, 2008, 110'.

DIRIGIDA POR Paolo Sorrentino.

En *El hombre y la víbora* de Ambrose Bierce un hombre descubre a una serpiente debajo de su cama. La atracción hipnótica, mezcla de terror y fascinación, que le producen los ojos del reptil es la materia de ese cuento magistral. Igual efecto produce esta biografía del líder demócrata cristiano Giulio Andreotti, un pobre anciano temible que despierta al mismo tiempo atracción y rechazo, miedo e incómoda simpatía. Hombre gris y tímido dedicado obsesivamente a obtener y mantener el poder, que ejerce con austeridad, misterio y disfrute sensual, un espacio al que Andreotti se asoma con curiosidad infantil, evidente en sus gestos y manías delatoras. El poder anida en la oscuridad de los ambientes que habita: casa, iglesia, despacho de gobierno, los promiscuos curules del parlamento, calles y trastiendas donde sus operadores tejen acuerdos, extorsiones y negocios impregnados de crimen y de la peligrosa solidaridad de logias masónicas, mafias y guerrillas. Hacer el mal para que triunfe el bien es su consigna, el resumen de su diabólica fascinación. Único punto inmóvil en un universo de vértigo (ver la notable escena de la fiesta en la que permanece sentado, mientras todo el mundo gira a su alrededor en una danza resuelta por Sorrentino con travellings que se empalman como dándose la mano). El Andreotti de Sorrentino es la síntesis de la Italia de posguerra hasta hoy: un capitalismo pujante y ostentoso que en su expansión devoró a una clase política cómplice hasta depositar al país en este presente de decadencia terminal. *El caimán* de Moretti es la expresión de esa decadencia concentrada en la figura grosera de Berlusconi. *Il divo* es su complemento y superación, la constancia del poder que permanece. Es la sonrisa misteriosa con que Don Giulio, a los 90 años, contemplará desde su banca de senador vitalicio esta visión admirada y aterrada de su vida. **EDUARDO ROJAS**



Teza

Alemania/Francia/Etiopía, 2008, 140'.

DIRIGIDA POR Haile Gerima.

Cuando se habla de una vuelta al cine de los años setenta la nostalgia parece querer llevarnos al nuevo Hollywood y demás, a un concepto del cine que aunaría, presuntamente, autoría y comercialidad. Eso sí, sin renunciar a la estilización y a la perfección técnica del cine de hoy en día. *Teza* es justo lo contrario de ese tipo de cine: es cine (político) de los setenta, abrupto e imperfecto, pues no deja que sus pretensiones se vean limitadas por la búsqueda inútil de la estilización o la perfección. Éstas podrían ser el principal obstáculo para las intenciones de Haile Gerima, que son todo menos modestas: trazar la historia de Etiopía (y del exilio en Europa) desde los años setenta hasta principios de los noventa a partir de las vivencias de una serie de personajes que un día creyeron en la utopía de instaurar un estado socialista en su patria natal. Gerima no se arredra ante las dimensiones de su proyecto, en el que lo íntimo (los elementos metafóricos, oníricos o psicológicos) va de la mano de lo universal (la historia africana, el racismo, etcétera), y no siempre con igual acierto. Unas veces porque su película pretende congeniar un discurso político muy radical y sin apenas concesiones a la sutileza con eso que se suele considerar paternalmente como cine africano: el relato poético, ingenuo e impresionista. Otras porque, como resulta de todo lo anterior, por momentos parece como si nos encontrásemos ante varias películas, como si Gerima quisiese sacarse de encima todo el cine que no ha podido rodar en los últimos años y que, quizá, tampoco podrá filmar en los venideros. Le han dado una oportunidad y la ha aprovechado hasta sus últimas consecuencias: ha filmado en una sola película todo aquello que muchas filmografías son incapaces de abarcar. **JAIME PENA**



Beeswax

Estados Unidos, 2009, 100'.
DIRIGIDA POR Andrew Bujalski.

Contar la trama de una película en una crítica es algo que conviene evitar; en este caso, sería directamente inútil. La fuerza de *Beeswax* no reside en un encadenamiento particular de los elementos de la historia, sino en la manera en que los contenidos narrativos se suceden y se presentan ante el espectador como si no estuvieran pautados por nadie. Es una obra maestra sin fisuras, pero tiene la ventaja de simular no querer serlo. Como todo gran artista, Bujalski disimula sus talentos en beneficio de la verdad y el resultado. Se trata de un narrador extraordinario, precisamente porque la narración parece no existir. Pero esta supuesta ausencia de narración no es resultado de los medios habituales a los que el cine de festivales nos ha acostumbrado. Acá no hay sucesión de tiempos muertos, ni desconexiones narrativas, ni distanciamiento dramático, ni elipsis extremas. El procedimiento de Bujalski se basa en la observación minuciosa de los detalles, la ausencia de estallidos o picos dramáticos, una transparencia de registro extrema y la contemplación de la belleza pura (y muchas veces fea) de la realidad cotidiana. El amor por sus personajes lo lleva a elegir siempre la distancia justa y los tiempos exactos, pero como si su cámara sólo estuviera esperando que las cosas sucedan, que la historia avance a su pesar. Sin embargo, Bujalski genera, todo el tiempo, el interés por lo que está por venir y la expectativa por la posible irrupción de lo inesperado. ¿Qué otra cosa es el arte de narrar? La descripción del micromundo social que aparece en pantalla abre muchas lecturas posibles. Yo disfruté de una obra que es, entre otras cosas, un llamado a la libertad individual, un lamento entre nostálgico y reflexivo sobre la entrada a la adultez y una historia de amor tierna y triste. **JUAN VILLEGAS**



Know Your Mushrooms

Canadá, 2008, 74'.
DIRIGIDA POR Ron Mann.

Otra vez falopa. Como en *Grass*, Ron Mann vuelve a conseguir un documental educativo y entretenido. Pero en *Know Your Mushrooms* el director no se apoya con tanta insistencia en el material de archivo como lo hizo en *Grass*, sino que lo mezcla con unas animaciones disparatadas, placas con montones de curiosidades (del tipo "¿Sabía usted que el organismo vivo más grande del mundo es un hongo?"), y, sobre todo, recurre al trabajo de campo al viajar hasta el desopilante Telluride Mushroom Festival de Colorado. La cámara intrépida de Mann se adentra en el bosque detrás del especialista Larry Evans, un cazador de temporadas de lluvias que recorre el mundo en busca de sus preciados hongos mientras explica variedades y usos de hongo por hongo con el carisma de un Cheech o un Chong en viaje psicodélico constante.

En lugar de deschavar a sus amigos Jim Jarmusch y John Cage como fanáticos de los hongos, Ron Mann podría haber presentado el documental en el Bafici sin problemas "a la Troy McClure", con un didáctico "Hola, soy Ron Mann. Tal vez me recuerden de películas contraculturales como *Grass*", porque *Know Your Mushrooms* es una película educacional, en la línea de los *classroom films* o *social guidance films* típicos de las escuelas americanas de los cincuenta, con un recorrido obvio que va "de la A a la Z". La tesis de la película se centra en la exageración de que por hongazo que uno se come, el planeta se vuelve un lugar mejor. Tal vez esto parezca un poco extremo, pero al menos esta exageración mantiene siempre los pies sobre la tierra para hablar de las propiedades alimenticias, medicinales y psicodélicas de los hongos a lo largo de una hora y cuarto. Las películas contraculturales de Ron Mann siguen creciendo, como si el director se hubiese comido el inolvidable honguito del Súper Mario Bros. **NAZARENO BREGA**



Love Exposure

Japón, 2008, 237'.
DIRIGIDA POR Sono Sion.

Una parte importante de la reputación de Sono Sion se construyó en dos minutos. Más precisamente, en los dos minutos iniciales de *Suicide Club* (2002), una secuencia de planificación virtuosa, en la que un numeroso grupo de colegialas salta al unísono a las vías del subte de Tokyo mientras suena una musiquita que puntúa casi humorísticamente los tremebundos planos detalle de fracturas, desmembramientos surtidos y la marea sangrienta sobre el andén. Ni el resto de *Suicide Club* ni las dos películas que Sono hizo después (la gran *Noriko's Dinner Table* y la levemente fallida *Strange Circus*) lograban llevar el tensiómetro tan arriba como ese comienzo a toda máquina, pero bastaban y sobraban para revelar a un iconoclasta convencido de que algo huele a podrido en el nuevo Japón, en su juventud atrapada sin salida, en sus relaciones familiares enfermas, y que no teme exponer esas certezas de las formas más gráficas posibles. Las cuatro horas de *Love Exposure* lo confirman por medio de la hipérbole y la digestión: un relato sobre fanatismos, extremismos y perversiones contado fanática, extremista, perversamente, en el que cabe de todo, desde la crítica a la hipocresía de las religiones hasta el regodeo con la amputación a tijera de un pene, pasando por una exploración de la sub-subcultura de la fotografía debajo de las faldas femeninas y vínculos entre padres e hijos que no se desvían del triple eje abuso/inceto/maltrato. Más o menos en el centro de esa ensalada –de digestión rapidísima, hay que decirlo– está Yu, sucesivamente niño devoto, estudiante pusilánime, coleccionista de pecados para satisfacer a su padre sacerdote, pandillero de temer, fotógrafo ninja de entrepiernas, príncipe del porno, travesti y terrorista por amor, interno psiquiátrico. Y quien, al final de ese camino zigzagueante en el que buscaba a una mujer pura como la Virgen María, encuentra en cambio la dignidad en la perversión. **AGUSTÍN MASAEDO**



La Neige au village

Francia, 2007, 49’.

DIRIGIDA POR Martin Rit.

Es posible que a algunos cinéfilos quisquilosos el nombre del director –similar, con una “t” final menos, al de un realizador americano no demasiado apreciado por vastos sectores de la crítica y la cinefilia– les haya provocado cierta aprensión, pero apresurémonos a señalar que este breve film nada tiene que ver con las obras de su casi homónimo. Ya desde su enigmático título, el film desarrolla una serie de variantes crecientemente elusivas que van modificando de manera continua la percepción del espectador. Inicialmente, la película, inspirada en un poema, muestra a una estudiante que, luego de despedirse de una compañera y sentarse a leer en un parque, es primero observada con detenimiento y después seguida por un joven pelirrojo de aspecto algo inquietante. A su vez, otro muchacho, con aparentes problemas con su pareja y que al bajar a la calle observa la situación, se convierte en seguidor de ambos. De allí en adelante, el film desarrolla esos incidentes con algunos matices y detalles que lo van enriqueciendo al modificar e invertir en varias ocasiones los papeles de seguidor y seguido, provocando un constante desdoblamiento en la mirada del espectador. Así descrita, la película puede parecer un ejercicio de estilo algo académico sobre el tratinado tema del voyeurismo. Sin embargo, el grado de concentración del relato y la decisión del director de eludir explicaciones sobre las motivaciones de los personajes la transforman en una lúcida reflexión sobre el punto de vista, tanto de los personajes como del espectador. Con algunos ecos de *En la ciudad de Sylvia*, de José Luis Guerín –aunque es posible que, por la contemporaneidad de ambas obras, el director no la haya visto–, con la duración justa y un final absolutamente abierto, el film de Martin Rit es un relato muy placentero que hace aguardar con interés próximos trabajos del realizador. **JORGE GARCÍA**



Prince of Broadway

Estados Unidos, 2008, 102’.

DIRIGIDA POR Sean Baker.

Lucky trabaja en una tienda neoyorquina en la que se vende ropa, calzados y accesorios truchos, imitaciones de las grandes marcas. En un contexto algo sórdido, contracara no siempre mostrada de la glamorosa Manhattan, él parece disfrutar su vida (siendo él un inmigrante –como su empleador–, el hecho de tener un trabajo, una mujer y un techo no parece poca cosa). Sin embargo, como caída del cielo, reaparece una ex que le deja (primero por un tiempo, que irá extendiéndose *sine die*) un niño que habría sido el fruto de su relación con ella. Como puede imaginarse, poco importará la genética –aun cuando la efectiva paternidad y su comprobación forman parte del conflicto– frente a la construcción de la relación padre-hijo, que ocupará el centro de la narración. Una vez más (como en *Take Out*, codirigida por Baker y Tsou Shih-ching) la historia tiene que ver con la situación de los inmigrantes, de las minorías. En *Take Out* se trataba de asiáticos; en *Prince of Broadway*, de negros –me resisto al políticamente correcto “afroamericano”– y armenios (tal el caso del jefe de Lucky, un armenio-libanés). En la película, la ciudad de Nueva York parece retratada por asalto, con un furioso realismo que podría hacer pensar que algunas tomas fueron obtenidas mediante el uso de “cámara oculta” o filmaciones sin permiso (aunque no fue así, según se encargó de aclarar el propio Baker). Este registro urgente que se acerca a lo documental –realizado por la impresión de realidad del video de alta definición– contrasta con una línea narrativa y argumental que se advierte mucho más trabajada (no tanto desde el guión, en el que se nota la labor de improvisación, como en la idea de profundizar en un conflicto emocional) que en *Take Out* (también mostrada en este Bafici) y en la que termina resultando central, encantadora y sorprendente la figura de Prince (el niño), quien desborda inteligencia, humor y simpatía. **FERNANDO E. JUAN LIMA**



Pranzo di Ferragosto

Italia, 2008, 75’.

DIRIGIDA POR Gianni Di Gregorio.

Gianni Di Gregorio, el director y protagonista de esta película, es asistente habitual de Matteo Garrone, el director de *Gomorra*. Lo único que tienen en común temáticamente ambas películas es la circulación constante de dinero. Sólo que allí donde en *Gomorra* ese circuito generaba corrupción y violencia, aquí es una forma simpática del buscardismo. El protagonista, Gianni, un hombre maduro, vive con su madre en precaria situación económica. La gente de su edad aprovecha la fiesta de Ferragosto para irse de Roma un par de días. Sabiendo que Gianni no tiene la posibilidad de salir de la ciudad, muchos de sus conocidos le dejan en custodia a sus ancianas madres y/o tías a cambio de un estipendio que le permitiría resolver algunas de sus deudas. Así, resignado, Gianni desarrolla su mejor habilidad, que es la culinaria. Entre pastas y salsas, discusiones y encuentros, se va desarrollando una comunidad de los desplazados, ya sea por edad o por situación económica. Es una aproximación a la comedia italiana más clásica con una frescura distinta, proporcionada en buena medida por el encanto de las señoras ancianas. Es un acierto del Bafici superar prejuicios *arties* y programar esta simpatiquísima película que uno imagina que se podría estrenar perfectamente en nuestras salas comerciales. **GUSTAVO NORIEGA**



Brendan and the Secret of Kells

Irlanda/Francia/Bélgica, 2009, 75'.

DIRIGIDA POR Tomm Moore y Nora Twomey.

Aquellos cansados de las películas de animación en tres dimensiones y de sus habituales pretensiones miméticas encontrarán en este film irlandés un oasis. Los directores Tomm Moore y Nora Twomey apuestan a una bidimensionalidad extrema para contar la historia del pequeño Brendan, un niño del siglo IX que deberá enfrentarse a lo desconocido y a sus propios temores para salvar un valioso libro (el Libro de Kells, una maravilla del arte caligráfico medieval hoy conservada en el Trinity College de Dublín) del ataque de los vikingos. Hay algo en *Brendan and the Secret of Kells* de los dibujos animados de la década del 70, en la presencia de la línea contenedora pero también en su libertad para desarticularse y transformar el plano. Pero sobre todo sorprende la identidad entre el diseño visual del film y los dinámicos dibujos del histórico libro.

Basado en las tradiciones celtas, el film plantea una batalla entre el Bien y el Mal, entre la oscuridad y la iluminación, pero hay un tercer término que interviene y evita que el film caiga en el puro maniqueísmo: lo fantástico y lo desconocido de ese extraño mundo en el que Brendan debe aventurarse al atravesar las murallas de la abadía de Kells. Y es cuando enfrenta a lo ajeno que nos damos cuenta de la dimensión subjetiva de la heroicidad de este pequeño.

Brendan... es un film con una muy buena historia y una notable calidad visual que posee el aliento épico indispensable para narrar la fascinante historia de la abadía de Kells y su libro, pero que nunca renuncia a la poesía. En tiempos del 3D, de las grandes producciones y de la avidez de risa, estos irlandeses, con sutileza, excelencia y vuelo poético, lograron esta pequeña victoria artística. **RODRIGO ARÁOZ**



Tulpan

Kazajstán, 2008, 100'.

DIRIGIDA POR Sergei Dvortsevoy.

De este director kazajo hubo oportunidad de conocer, tanto en el Bafici como en el festival de Mar del Plata, varios de sus previos documentales, un género en el que mostró una indiscutible originalidad que alcanzó su punto culminante con *Blockade*, en el que, trabajando a partir de material de archivo, reconstruye el sitio de Leningrado por los nazis en la Segunda Guerra Mundial. Su primera obra de ficción está centrada en un muchacho, licenciado de la Armada tras cumplir el servicio militar, que vuelve a la casa donde viven su hermana mayor y su dominante cuñado con el objetivo de criar ganado —única actividad posible en el lugar— y también de casarse, para lo que sus familiares le han elegido a la misteriosa Tulpan, una muchacha con intenciones de abandonar el lugar para estudiar y que está fuera de campo durante toda la película. Los antecedentes del director pueden apreciarse en el tono semidocumental que adquiere la película en varios momentos; sin embargo hay en el relato, en el que abundan los planos secuencia, diversos elementos que convierten el film en una obra bastante personal, entre los que cabe destacar el preciso uso de los amplios espacios que ofrecen las estepas kazajas y un tono que oscila permanentemente entre la comedia y el drama sin caer nunca de manera definitiva en ninguno de los dos. También cabe señalar la aproximación de algunas escenas a los recursos del cine cómico mudo y el lirismo de varios momentos, que denotan —aunque esto pueda parecer sorprendente— un claro cuño fordiano. Un inesperado pero muy interesante cambio de paso de un realizador que hasta ahora se había destacado en otros terrenos. **JORGE GARCÍA**



Breathless

Corea del Sur, 2008, 130'.

DIRIGIDA POR Yang Ik-june.

Breathless es una película violenta sobre la violencia, que trae reminiscencias del Kitano de otros años. La violencia familiar y cómo ésta engendra violencia social. El protagonista —el mismo director y guionista y productor— es un matón que es contratado para cobrar el dinero que deben algunos morosos. Su método es cobrar a puro golpe de puño, mascullando entre dientes bravuconadas e insultos. No puede relacionarse con nadie si no es a partir de la violencia; con su hermana, con su sobrino, con su jefe. Hasta que, claro, algo sucede y se encuentra de casualidad con una adolescente, con quien entablará una extraña relación de amistad.

Breathless está filmada en su mayor parte con cámara en mano, y esta técnica refuerza la sensación de violencia extrema que recorre la película, afianzando los golpes, los enérgicos movimientos, las escenas desahoradas y los planos que se suceden rápidamente. Pero hay algo más que hace que *Breathless* sea más que interesante, y es ver cómo Yang Ik-june trama la historia del matón para dar cuenta de las intensas relaciones sociales que, teñidas de violencia, arman el tejido social. Pareciera decir el director que, en la actualidad, no hay modo de escapar de la violencia, ya que ella es el origen y también el destino de los males de nuestros días. Este matón no es violento porque sí, sino que trae una historia de violencia familiar a sus espaldas: su padre alcohólico, su madre y su hermana muertas. La progresión del protagonista es central; lo detestamos al principio hasta que sobre el final sentimos una gran empatía por ese hombre que, en definitiva, no puede escapar de su destino trágico.

Breathless es una reflexión lúcida e intensa sobre las relaciones humanas, sobre la conformación de una sociedad cuyos valores son extremadamente machistas, sobre el peso de las historias familiares. El mérito indudable de Yang es que a partir de mostrar la violencia nos hace pensar acerca de ella y sus efectos en nuestra cotidianeidad.

MARCELA GAMBERINI



A cara que mereces

Portugal, 2004, 108'.

DIRIGIDA POR Miguel Gomes.

La originalidad es un don y una necesidad. Es cierto: se han contado todas las historias y realmente no quedan demasiadas cosas para narrar. Miguel Gomes parece tener ese don y comprender esa necesidad. *A cara...* narra la historia de un hombre que llega a los 30 años. En realidad, narra la historia de un hombre que llega a los 30 y vuelve a la infancia. Sólo que en lugar de ser de esas películas estadounidenses en las que un personaje, por mágico artilugio, vuelve a ser chico, aquí el joven se enferma y se ocupa de él siete personajes en una casa en medio de un bosque.

La primera parte de la película nos muestra al protagonista en crisis. Los títulos están puntuados por una canción que canta a cámara su pareja. Luego vemos que los disfraces que llevan se deben a una celebración en una escuela, donde se representa *Blancanieves* y donde, además, este hombre tiene o busca una amante; su esposa, docente también, quiere un hijo, y además uno de los estudiantes está enamorado de ella (el famoso amor por la maestra). Esto dura unos veinte minutos, hasta que el protagonista se enferma de sarampión y comienza el juego onírico. Allí Gomes despliega toda su originalidad. Los elementos son simples, pero sus relaciones son complejas. Lo infantil deja de ser pueril para recobrar su fuerza. Como decía Nietzsche, deberíamos recobrar la seriedad con la que jugábamos de chicos. Y eso es lo que sucede; en lugar de mostrarnos a un personaje inmaduro que tiene que afrontar el paso a la adultez, crea un universo en el que todo lo simbólico y lo metafórico queda incorporado a comportamientos, relatos, juegos, fantasías. Gomes pone en escena los sueños de tal modo que, como pocas veces en el cine, aparecen como en realidad los sueños: cosas reales y fuertes que creemos vivir hasta el despertar, que no siempre es definitivo. La realidad, muestra Gomes, nutre la fantasía más desahogada, y la fantasía es parte de cada uno, imprescindible y con sentido. *A cara...* es el rostro de un cine que, a falta de otro adjetivo, sólo puede calificarse de nuevo. **LEONARDO M. D'ESPÓSITO**



Aquele querido mês de agosto

Portugal, 2008, 147'.

DIRIGIDA POR Miguel Gomes.

1. Lo que más llama la atención de esta hermosa película es la estructura. Como si estuviera dividida en dos, la primera parte se centra en mostrar algunos pueblos de Portugal con sus costumbres, su música y sus personajes entrañables. La segunda parte no es nada menos que una historia de amor entre adolescentes, con tintes melodramáticos. El hilo conductor es la figura del mismo Gomes, que intenta hacer de este descosido material una película. El trabajo de Gomes es el de desdibujar los límites entre ficción y realidad, entre documental y ficción, entre música y literatura, mezclando todo en un amasijo que pone de manifiesto su profunda reflexión sobre qué y cómo contar en una película, sobre qué cosa extraña y magnífica es el cine. Jugando con las canciones (como en su obra anterior, *A cara que mereces*, jugaba con la literatura), Gomes cuenta la propia génesis de su película y nos demuestra que aún es posible un cine fresco, desacantonado, que inunde al espectador de puro placer estético y sensorial. **MG**

2. Como mazapán (pero más rica, con un imposible gustito amargo-dulce) hay que amasarla. Hay que ser paciente y disfrutar de la golosina nueva: darle tiempo al efecto, porque *Aquele querido mês de agosto* funciona con *delay* ("a esta película hay que saborearla": tergiverse a Borges). Las partes se mezclan como pueden, porque lo que importa aquí es el efecto de la yuxtaposición, del cruce inorgánico. Impresionismo filmico-gastronómico derivado de una falsa dispersión/digresión: melodramas, fantas-

mas, abusos, amores rohmerianos, confesiones, canciones y rodajes se organizan en una sensibilidad blandita y gomosa que nos cuida y nos canta y nos grita con las armas de la sofisticación del mejor arte popular, ése que dirige su mirada acusadora hacia afuera (hacia el país de los mitos) en la misma proporción que se mira a sí mismo (el país de la conciencia): *Aquele querido mês de agosto* es no sólo una gran película, sino un espacio a habitar, una de esas películas que, como decía Daney, nos mira y nos cuida. **FEDERICO KARSTULOVICH**

3. El cine independiente suele ser distante y desapasionado; negar estos dos preceptos es otra de las cosas que hacen de *Aquele querido mês de agosto* un film excepcional. Basten como ejemplo dos escenas: en el comienzo del film vemos un plano fijo de un conjunto musical popular tocando en un escenario y abajo una improvisada pista de baile que, poco a poco, se va llenando de parejas. Cuando los bailarines ya son unos cuantos, se pasa a un plano más general, y por ahí, medio perdido entre la gente, podemos ver al camarógrafo del plano anterior que deja la cámara y se pone a bailar con una muchacha. En otra escena de la primera mitad del film (la más documental, si se quiere) hay un largo plano de una banda que va tocando por las calles. La cámara, ubicada justamente en medio de los músicos, no sólo los va acompañando, sino que también sigue el paso de éstos al andar. La expresión del vínculo tan cercano con aquello que se muestra sorprende y excita. Ese vínculo es compromiso. **RODRIGO ARÁOZ**



Cortometrajes de Miguel Gomes

Portugal, 1999-2004

Lugar común de la crítica como pocos otros, siempre se dice (decimos) que en los cortos iniciales de un director se encuentran los borradores (o bocetos) de los futuros largos. Y este pequeño texto no será muy original: en algunos cortos de Gomes se hacen presentes temas y formas de *A cara que mereces* y *Aquele querido mês de agosto*. Los dos programas de cortos del cineasta portugués, sin embargo, oscilan entre juegos de adolescente (tardío) y otros en los que se destaca su originalidad temática y conceptual (pese a que Gomes aún es un director joven). En ese sentido,

Inventário de Natal presenta todas las convenciones de los rituales navideños con una fuerte dosis de sarcasmo, así como *Cântico das criaturas* habilita la ironía al tomar la vida de San Francisco con una puesta en escena que media entre canciones, pesebres, instalaciones y bosques animados que anuncian la ópera prima *A cara que mereces*. Menos interesantes resultan *31* y *Entretanto*, calificado este último como "medio maricón" por el mismo Gomes en la presentación previa en la sala. *Kalkitos*, por su parte, dividió opiniones en el Bafici y es una sugerente y parti-

cular visión de la infancia que no cesa, en la que Gomes transforma a sus personajes en una extraña cruz del Henry Spencer de Lynch y el Pee Wee de Burton: marginales, bondadosos, estúpidos y algo más que idiotas, los Kalkitos de Gomes no disimulan en ningún momento su extraña ternura.

Completando los dos programas, también se exhibió *Rapace*, de João Nicolau, habitual montajista del director, una comedia en 23 minutos que respira las libertades formales y temáticas de los largos de Gomes. **GUSTAVO J. CASTAGNA**

Los libros del nuevo cine argentino



REIMPRESIÓN



NOVEDAD



NOVEDAD

Una colección que aporta nuevas miradas sobre el cine argentino contemporáneo

www.picniceditorial.com.ar

**pic
nic
editorial**



Food Inc.

Estados Unidos, 2008, 94'.
DIRIGIDA POR Robert Kenner.

“ Todos tenemos que comer un poco de mierda de vez en cuando”, decía el personaje de Bruce Willis en *Fast Food Nation*. Y si con esa frase, y un buen libro como pedestal (*Fast Food Nation*, de Eric Schlosser), Linklater no logró convencernos del todo, Kenner llega con *Food Inc.* para tomar el mismo sistema alimenticio y acribillararlo con una película política, didáctica y entretenida. Porque aunque este documental no dice nada nuevo, dice lo que dice con firmeza y corazón (político, humano y gastronómico). Y eso da la nota al recorrido que esta película hace por la cadena alimenticia desde los testimonios del mencionado Schlosser (coguionista de la película de Linklater y coproductor de ésta), de Michael Pollan (autor del libro *The Omnivore's Dilemma: A Natural History of Four Meals*), de varios y muy diferentes granjeros, de algunos trabajadores del campo y hasta de una mujer cuyo hijo murió por la escherichia coli contraída al comer en un local de comida rápida. Pero aquí no sólo se cuestiona a Mc Donald's y sus derivados; también se cuestiona y se ataca a la comida disfrazada de comida. Y para materializar ese ataque, Kenner nos pasea por mataderos, granjas, plantaciones, criaderos de pollos, fábricas, oficinas e incluso por la Casa Blanca. Y, de paso, nos sumerge en la rutina alimenticia de una familia y nos muestra cómo, en los Estados Unidos, resulta mucho más barato comer mierda que comer comida. Entonces *Food Inc.*, que nunca pierde peso político, sale a cuestionar, por ejemplo, a la gente de Wal-Mart y a escupir, por ejemplo, a las grandes corporaciones que eligieron no hablar. Entonces Robert Kenner transforma un tema imprescindible en una buena película, que Michael Moore seguro habría destrozado, buscando evitar un futuro que nos encuentre, cual hombres de la nave espacial de *WALL-E*, desconociendo las verdaderas fuentes de vida. **JOSEFINA GARCÍA PULLÉS**



Hit

Uruguay, 2008, 82'.
DIRIGIDA POR Claudia Arend y Adriana Loeff.

A l terminar la proyección de *Hit*, las directoras Arend y Loeff escucharon al público e hicieron algunos comentarios sobre los objetivos del documental. Como era de esperar, una de las primeras preguntas se relacionó con las ausencias importantes (Zitarrosa, Viglietti) en lugar de reparar en la excelente elección de cinco canciones que representan a la música uruguaya. Y nada mejor que la sinceridad de las jóvenes cineastas: *Hit* no es un documental sobre música de la orilla de enfrente sino el retrato de un pequeño país a través de un puñado de temas musicales. Desde esa decisión puede analizarse un trabajo que, por momentos, excede a la música para anclarse en personajes, imágenes en blanco y negro, idas y vueltas del Uruguay entre gobiernos democráticos y totalitarios y Montevideo como ciudad-puerto en contraste con el interior, ese otro país distinto. Por eso funciona dramáticamente la inclusión de Aníbal Sampayo como el puntapié inicial del canto oriental con su “Río de los pájaros” y la movida al inglés de los Shakers con “Rompan todo” (los Fattoruso testimonian su desconcierto al recordar aquellos tiempos en unas escenas que llegan al delirio). Y también es comprensible que Eduardo Mateo tenga su merecido espacio en *Hit*, más allá de “Príncipe azul” y más acá como personaje ajeno a cualquier clasificación. Los años duros de la dictadura setentista tuvieron a “A redoblar” como canción de la resistencia y, por último, “Brindis por Pierrot” de Jaime Roos nunca sonó mejor desde la voz de El Canario Luna. Y ellos están en *Hit* y es más que suficiente para recorrer un atractivo paisito desde cinco temas musicales, mates, la 18 y testimonios varios (es más que transparente el contraste entre los veteranos que tienen qué decir y los más jóvenes que hablan con monosílabos y de manera casi gutural). Con *Hit*, Arend y Loeff hacen un excelente documental didáctico con canciones sobre un país determinado. **GUSTAVO J. CASTAGNA**



Rip! A Remix Manifesto

Canadá, 2009, 80'.
DIRIGIDA POR Brett Gaylor.

E l título *Rip! A Remix Manifesto* presenta algunas dificultades de traducción. La parte de “Remix Manifesto” no tanto: todos saben lo que es un manifiesto y casi todos intuyen lo que es “remixar”. Por si acaso, lo aclaramos: remixar sería algo así como reciclar o reordenar cualquier cosa producida en el pasado (canciones, películas, descubrimientos científicos, ideas, lo que sea) para generar algo nuevo. *Rip! A Remix Manifesto* se planta frente a un tema (los derechos de autor, el copyright) y, como todo manifiesto, establece de forma clara y contundente una serie de principios e intenciones alrededor de él. El principio que rige y subyace a la película es simple: las ideas no tienen dueño. Y la intención también: lo que producen los demás debería ser de dominio público, el punto de partida para nuevas creaciones.

El “rip” es más difícil de traducir porque es un verbo que admite varias acepciones, y la película podría estar refiriéndose a cualquiera de ellas, a saber: destruir, rasgar, arrancar, robar. El título podría ser “¡Roben!” o “¡Destruyan!” o “¡Arranquen!”. Es decir, ¡roben ideas e imágenes y sonidos del pasado y creen cosas nuevas con ellas! A su vez, “R.I.P.” quiere decir “rest in peace” (descansa en paz), de modo que se podría estar aludiendo a algo que murió o que está por morir. En ese caso, la traducción de “Rip!” sería “¡Que en paz descansen... el copyright!”.

Lo que no presenta dificultades de traducción es el signo de exclamación de “Rip!”, y está bien que así sea, porque *Rip! A Remix Manifesto* es precisamente una película hecha con signos de exclamación. Grita sus ideas, las preconiza con obstinación, argumenta apasionadamente y defiende a los golpes, con un nivel de energía y entusiasmo desusados, una visión de la cultura y del arte y del mundo por sobre otra. Puede verse y “remixarse” legal y gratuitamente en <http://www.opensourcecinema.org>.

EZEQUIEL SCHMOLLER

proyectá tus ilusiones
el INCAA te invita

CONCURSOS

Llamados mayo - junio

1º y 2º LARGOS DIGITAL

Res. 1887/08, modif. Res. 1888/08 y 2022/08

- Primer llamado a concurso para directores que aspiren a dirigir su 1º o 2º largometraje a terminar en Digital (beta calidad Broad Casting)
- Fecha de recepción 01/06/09 al 01/09/09
- 5 Premios tope 70% c/u (hasta \$ 400.000)

PROYECTOS DOCUMENTALES EN DIGITAL

Res. 632/2007, modif. Res. 18857/08

- Segundo llamado a presentación para la producción, desarrollo y finalización de largometrajes documentales con terminación en Digital (beta calidad Broad Casting Internacional)
- Fecha de recepción 01/06/09 al 15/06/09
- Premios (montos máximos):
Para Producción de \$ 140.000
Para finalización de documentales con rodaje terminado \$ 30.000
Para el desarrollo de proyectos \$ 5.000

CORTOS DIGITAL

Res. 1894/08, modif. Res. 1888/08

- Llamado a concurso para directores que aspiren a dirigir su cortometraje (10') a terminar en Digital (beta calidad Broad Casting)
- Fecha de recepción 09/06/09 al 27/08/09
- 10 Premios de \$ 25.000)

Ver más información en www.incaa.gov.ar

9 770329 260003

0 0 2 0 4

ANO 18
ISSN 150636

ARG \$ 14
URU \$ 95

CINE EL AMANTE

Nº 204
MAYO
2009

Entrevistas: Ezequiel Acuña, Alberto Fuguet, Matías Piñeiro
+ Z32 + Historias breves V + El asaltante +
La teta asustada + Visita inesperada + Agente internacional

Belle toujours,
de Manoel de Oliveira

El regreso de Henri y Séverine



**Bafici
2009**
Cobertura
gigante

